اُردُو اَدَب

تاریخ و تنقید

پروفیسر امجد علی شاکر
ایم۔ اے اردو، ایم۔ اے سیاسیات

بہ نظر ثانی
اِقبال صلاح الدّین

عزیز پبلشرز، اُردو بازار، لاہور

بسم اللہ الرحمن الرحیم

قُلْ أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ



مجلس التحقیق الاسلامی کے زیر اہتمام

محدث لائبریری

کتاب وسنت کی روشنی میں لکھی جانے والی اردو اسلامی کتب کا سب سے بڑا مفت مرکز

معزز قارئین توجہ فرمائیں

- **کتاب وسنت ڈاٹ کام** پر دستیاب تمام الیکٹرانک کتب... عام قاری کے مطالعے کیلئے ہیں۔
- **مجلس التحقیق الاسلامی** کے علمائے کرام کی باقاعدہ تصدیق واجازت کے بعد (Upload) کی جاتی ہیں۔
- **دعوتی مقاصد** کیلئے ان کتب کو ڈاؤن لوڈ (Download) کرنے کی اجازت ہے۔

تنبیہ

ان کتب کو تجارتی یا دیگر مادی مقاصد کیلئے استعمال کرنے کی ممانعت ہے کیونکہ یہ شرعی، اخلاقی اور قانونی جرم ہے۔

اسلامی تعلیمات پر مشتمل کتب متعلقہ ناشرین سے خرید کر تبلیغ دین کی کاوشوں میں بھرپور شرکت اختیار کریں

PDF کتب کی ڈاؤن لوڈنگ، آن لائن مطالعہ اور دیگر شکایات کے لیے درج ذیل ای میل ایڈریس پر رابطہ فرمائیں۔

KitaboSunnat@gmail.com

www.KitaboSunnat.com

اُردُو اَدَب

تاریخ و تنقید

پروفیسر امجد علی شاکر
ایم۔ اے اردو ، ایم۔ اے سیاسیات

بہ نظرِ ثانی

اِقبال صلاح الدّین

عزیز بک ڈپو ○ اردو بازار ○ لاہور

اشاعت ———————— ۱۹۹۷ء

ناشر ———————— عزیز بک ڈپو۔لاہور

مطبع ———————— بخاری پرنٹنگ پریس لاہور

[redacted] ———————— [redacted]

عزیز بک ڈپو ○ اردو بازار ○ لاہور

انتساب

والد محترم

مولانا عبد القادر مرحوم

کے نام

نصاب اُردو اختیاری

کل نمبر ۲۰۰

برائے امتحان مقابلہ فیڈرل پبلک سروس کمیشن سال ۱۹۸۸ء و مابعد

اس امتحان میں سو سو نمبر کے دو پرچے ہوں گے جن کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

پہلا پرچہ: دیے جواب 20 نمبر ۱۰۰

تاریخ زبان و ادب ۲ کے جواب 20 —— ۶۰

تلخیص مضمون 20 —— ۱۵

مضمون تلخیص 20 —— ۲۵

M.C.Qs 20

دوسرا پرچہ: نمبر ۱۰۰

متون نظم و نثر کی تشریح —— ۴۰

شعراء و ادباء کے افکار کا تنقیدی جائزہ —— ۶۰

پہلا پرچہ: نمبر ۱۰۰

—— موضوعات ——

۱۔ اردو زبان اُس کے مختلف نام اور ان کا پس منظر

۲۔ (الف) برِصغیر میں مسلمانوں کی آمد اور اس کے لسانی اثرات۔

(ب) مسلمانوں کے زیرِ سایہ اردو زبان کا ارتقاء۔

(ج) مسلم ثقافت اور اردو زبان۔

(د) اردو زبان و ادب کی اسلامی شناخت۔

۳۔ اردو کا درج ذیل زبانوں سے تعلق۔ عربی۔ فارسی، بلوچی، پشتو، سندھی، پنجابی۔

۴۔ مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت اردو کی ادبی تاریخ کا خصوصی مطالعہ۔

(پس منظر، رجحانات اور خصوصیات)

(الف) اردو ادب کا ارتقاء —— دورِ قدیم

(ب) اردو ادب کا ارتقاء —— دورِ جدید

(ج) انیسویں اور بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں۔
(د) پاکستان میں اردو کی قدیم ادبی روایات۔
(ر) اردو ادب کا پاکستانی دور۔

کل نمبر ۱۰۰

دوسرا پرچہ

الف (نظم)

۱۔ میر	————	انتخاب کلام میر (مولوی عبدالحق)
۲۔ غالب	————	دیوان غالب
۳۔ حالی	————	مسدس حالی
۴۔ اقبال	————	طلوع اسلام۔ خضر راہ اور ساقی نامہ (نظمیں) بال جبریل کی غزلیں
۵۔ حفیظ جالندھری	————	شاہنامہ اسلام
۶۔ فیض	————	سر وادی سینا
۷۔ مجید امجد	————	شب رفتہ
۸۔ مختار صدیقی	————	منزل شب
۹۔ ناصر کاظمی	————	دیوان

ب۔ (نثر)

۱۔ شبلی نعمانی	————	سیرت النبی
۲۔ عبدالحق	————	چند ہم عصر
۳۔ چودھری فضل حق	————	زندگی
۴۔ عبداللہ حسین	————	اداس نسلیں
۵۔ احمد ندیم قاسمی	————	کپاس کا پھول
۶۔ مشتاق یوسفی	————	حاکم بدھن
۷۔ بانو قدسیہ	————	راجہ گدھ

فہرست

پیش لفظ

اردو ادب (تاریخ و تنقید) آپ کے سامنے ہے۔ اس کا پہلا حصہ اردو ادب کی تاریخ پر مشتمل ہے، جو اردو زبان کے بارے میں بعض لسانی اور تہذیبی مباحث کے ساتھ ساتھ اردو ادب کی ابتداء سے اب تک کی تاریخ پر مشتمل ہے۔ دوسرے حصے "تنقیدی مطالعے" میں اردو ادب کی چند گرانمایہ کتابوں اور بعض منظومات کا تنقیدی جائزہ ہے۔

اس کی تصنیف کے دوران میں میری اصل توجہ ادب کی طرف رہی ہے نہ کہ ناقدینِ ادب کی آراء پر، بلکہ میں نے اکثر و بیشتر بعض گرامی قدر ناقدینِ ادب کی آراء کو نظر انداز کیا ہے یا ان سے اختلاف کیا ہے۔

اس کے تعارف کے سلسلے میں چند باتوں کا تذکرہ بہت ضروری خیال کرتا ہوں؛ پہلی بات یہ کہ اس کی تصنیف کے دوران میں سی۔ ایس۔ ایس کے اردو اختیاری کا نصاب مدِ نظر رہا ہے کوشش یہ کی گئی ہے، کہ کوئی پہلو تشنہ نہ رہے۔ اس لحاظ سے اس کتاب کو ایک طالب کا دوسرے طالب علموں کی خدمت میں ایک ارمغان کہا جا سکتا ہے۔

دوسری بات یہ کہ یہ کتاب استاذ گرامی جناب اقبال صلاح الدین کے حکم کا نتیجہ ہے۔ میں نے امتثالِ امر کے طور پر کرنے کو تو یہ کام شروع کر دیا، مگر بعد میں میری سست رویوں اور کاہلیوں پر اُن کی یاد دہانیاں تازیانے کا کام کرتی رہیں۔ تب جا کر یہ کام تکمیل کو پہنچا۔ مزید یہ بات کہنا بھی ضروری خیال کرتا ہوں کہ جناب اقبال صلاح الدین نے اس پر بالاستیعاب نظرِ ثانی فرمائی ہے۔ اُن کی اصلاح نے اس کتاب کو بعض غلطیوں سے پاک کر دیا ہے۔ اس پر میں اُن کی خدمت میں سراپا سپاس ہوں۔

استاذ گرامی پروفیسر ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کا شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے کہ اُن کی تربیتِ میرے لیے ہمیشہ ستارہ بھی ہے اور بادبان بھی، جو تاریک راہ در، میں میری راہنمائی کرتی رہی ہے اور آگے بڑھنے کے لیے سہارا بھی بنتی رہی ہے۔

مجھ پر اپنے احباب کا شکریہ بھی واجب ہے کہ جن کی مسلسل حوصلہ افزائی مجھے عزم عطا کرتی رہی ہے۔ ان میں سے پروفیسر عبدالرشید قریشی، پروفیسر محمد حسین وٹو اور پروفیسر محمد ہمایوں جیمیہ میرے خصوصی شکریے کے مستحق ہیں۔

والدہ محترمہ کی دعائیں میری زندگی کا گرانقدر سرمایہ ہیں۔ میری دعا ہے کہ اللہ تعالےٰ انھیں تادیر سلامت رکھے۔

ہمارے کالج کی لائبریری کے کارکنوں محمد منشاء اور محمد فاروق کا شکریہ بھی مجھ پر ضروری ہے جنہوں نے کتابوں کی فراہمی میں بہت محنت کی۔

والسلام

امجد علی شاکر

بصیرپور۔ ضلع اوکاڑا

یکم ستمبر ۱۹۸۸ء

اردو ادب کی تاریخ

اردو کے مختلف نام اور ان کا پس منظر

وہ زبان جسے آج ہم اردو کہتے ہیں۔ اس نے ارتقاء کے کئی مراحل دیکھے اور مختلف مراحل پر مختلف ناموں سے موسوم کی گئی۔ بعض نام ہندوستان کی نسبت سے دیئے گئے۔ بعض نام علاقائی حوالوں سے اور بعض دوسری نسبتوں کی بنا پر دیئے گئے۔ ان کی مختصر تفصیل یہ ہے:
ہندوی، ہندی، ہندوستانی، ریختہ، اردوئے معلّٰی، دکنی، گجراتی وغیرہ۔

(۱) ہندوی

تاریخی شواہد کی روشنی میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ ہندوی اُردو کا قدیم ترین نام ہے۔ امیر خسرو (۶۵۱ھ - ۷۲۵ھ) زبانہائے ہند کے بارے میں لکھتے ہیں:

جملہ زبانہائے دگر ہست یکے — ہست دگر گو نہ بہر یک نمکے
ہست دریں عرصہ بہر نامیتے — مصطلحے خاصہ نہ از عاریتے
سندی و لاہوری و کشمیری و کبر — دھور سمندری تلنگی و گجر
معبری و گوری و بنگال و اود — دہلی و پیرامنش اندر ہمہ حد
ایں ہمہ ہندویست کہ زایام کہن — عامہ بکار است بہر گونہ سخن

(مثنوی نہ سپہر)

امیر خسرو کے مذکورہ اشعار سے یہ بات بدیہی طور پر سامنے آتی ہے کہ اس زمانے میں برصغیر میں بولی جانے والی دراصل ایک ہی زبان تھی جسے ہندوی کہا گیا ہے۔ البتہ برصغیر کے مختلف علاقوں کے مقامی اثرات کی وجہ سے ہندوی میں تھوڑی بہت تبدیلی آ جانے کے حوالے سے امیر خسرو نے ان علاقوں کی رعایت سے ہندوی کی مندرجہ ذیل شاخیں مقرر کر دی ہیں جنہیں انھوں نے کسی طور پر بھی مکمل زبان کا درجہ نہیں دیا:
سندی، لاہوری، کشمیری، کبری، دھور سمندری، تلنگی، گجری، معبری، گوری، بنگالی، اودھی اور دہلوی۔

اس مقامی تبدیلی کے بارے میں امیر خسرو لکھتے ہیں:

"زبان ہندوی ہر صد کروہے، ہر گروہے اصطلاح دیگر است، اما پارسی دریں چہار ہزار فرسنگ یک است۔"

(دیباچہ دیوان غرۃ الکمال، صفحہ: ۳۴)

خسرو نے اپنے پیشرو مسعود سعد سلمان (۴۴۰ھ - ۵۱۵ھ) کا ذکر کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ انہوں نے خود بھی ہندوی میں شعر کہے اور مسعود سعد سلمان نے پورا ایک دیوان ہندوی میں ترتیب دیا تھا۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

"پیش ازیں از شاہان سخن کسی را سہ دیوان نبود مگر مرا کہ خسرو ممالک کلام مسعود سعد سلمان را اگرچہ ہست اما آں سہ دیوان در عبارت عربی و پارسی و ہندی، در پارسی مجرد کسی سخن را سہ قسم نکردہ جز من کہ دریں کار قسام و عادلم۔"

(دیباچہ دیوان غرۃ الکمال، صفحہ: ۶۷)

امیر خسرو کو اپنی ہندوی شاعری پر بجا طور پر ناز بھی تھا۔ جس کا ذکر وہ ذیل کے دو اشعار میں کرتے ہیں:

ترک ہندوستانیم من ہندوی گویم جواب
شکر مصری ندارم کز عرب رانم سخن

چو من طوطی ہندم، از راست پرسی
ز من ہندوی پرس تا نغز گویم

{احوال و آثار امیر خسرو مشمولہ کلیات غزلیات خسرو (جلد اول) مرتبہ اقبال صلاح الدین، صفحہ: ۷۰}

اس کے علاوہ سجان رائے بٹالوی خلاصۃ التواریخ میں بیان کرتے ہیں:

"امیر خسرو بزبان تیجاب بہ عبارت مرغوب مقدمۂ جنگ غازی الملک تغلق شاہ و ناصر الدین خسرو خاں گفتہ کہ آں را بزبان ہندوار گویند۔"

{بحوالہ خسرو دو سہروں کی نظر میں: اقبال صلاح الدین، صفحہ: ۷۰}

محولہ بالا شواہد کی روشنی سے جہاں یہ بات ثبوت کو پہنچتی ہے کہ امیر خسرو کے عہد میں برصغیر کی زبان کا نام ہندوی تھا۔ وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جس ہندوی میں ان دو حضرات نے سخن گوئی سے کام لیا، وہ لاہوری ہندوی تھی جس کے بارے میں حافظ محمود شیرانی کا کہنا ہے کہ یہی لاہوری ہندوی یعنی پنجاب کی زبان ترقی کر کے اردو کا درجہ اختیار کر گئی۔ واضح رہے اسی ہندوی یعنی پنجاب میں بولی جانے والی زبان کو بیسویں صدی کے ربع اول تک پنجابی زبان کے شعراء نے بھی ہندی نام سے یاد کیا ہے۔ ان پنجابی شعراء میں مولوی عبدالکریم جھنگوی، مولوی عبدی، مولوی عبدالحکیم اور مولوی محمد دلپذیر شامل ہیں۔ اس کا ذکر ذیل کے اشعار میں ملتا ہے۔

مولوی عبدالکریم جھنگوی: فرض مسائل دین دے ہندی کر تعلیم کارن امیاں مومناں جوڑے عبدالکریم

(نجات المومنین)

مولوی محمد دلپذیر: عیدیکم زلیخا ہندی آنگ زلیخا محمد کی حافظ برخوردار الغزالی ہو رہی ہوئی ہک جوڑی

(قصص المحسنین)

چنانچہ ہم اس نتیجے پر پہنچنے میں حق بجانب ہیں کہ یہی لاہوری ہندوی جب اپنے مضافاتی قصبے اور اپنے دور کے صوبائی صدر مقام دیپالپور سے فخر الدین جونا یعنی سلطان محمد تغلق اور اس کے کثیر لشکریوں کے ساتھ دہلی میں فاتح کی حیثیت سے داخل ہوئی تو دہلوی ہندوی کے اثرات کو سمیٹتے ہوئے اردو کہلائی۔ اس کے برعکس مقامی سطح پر اس نے آہستہ آہستہ ہندوی کی بجائے پنجابی نام پایا۔

(۲) ہندی

بعض ماہرین لسانیات ہندی کو ہندوی کی طرح ہی اردو کا قدیم ترین نام قرار دیتے ہیں۔ ان میں حافظ محمود شیرانی بھی شامل ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"اردو کا سب سے قدیم نام ہندی یا ہندوی ہے۔ اس کی ایک پرانی مثال وہ ہے جو حضرت شاہ میراں جی شمس العشاق متوفی ۹۰۲ھ کے رسالہ خوش نغز میں ملتی ہے۔"

(پنجاب میں اردو، صفحہ: ۹۳)

بعض دوسرے لوگوں میں شاہ برہان الدین جانم (۹۹۰ھ) جعفر زٹلی (۱۷۱۳ء)

فضل علی فضلی (۱۷۴۲ء) اور شاہ عبدالقادر (۱۷۹۰ء) شامل ہیں۔ جنہوں نے اردو کو ہندی سے موسوم کیا ہے۔

جعفر زٹلی کا مشہور شعر ہے جس میں انہوں نے اردو کو ہندی کہا ہے:

اگرچہ سبھی کوڑا کرکٹ است

ہندی ور ہندی زباں لٹ پٹ است

میر اثر نے بھی اپنے ایک شعر میں اردو کا یہی نام دیا ہے:

فارسی سو ہیں ہندی سو ہیں

باقی اشعار مثنوی سو ہیں

ہندوستانی:

اردو کے ابتدائی عہد میں ہندوستان کی نسبت سے اسے ہندوستانی زبان کہا گیا۔ خصوصاً انگریزوں کے زیر اثر اس زبان کو اسی لفظ سے موسوم کیا جاتا رہا ہے۔

رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

"قدیم انگریز مؤرخ جنہوں نے ہندوستان کے حالات لکھے ہیں۔ اردو کو "اندوستان" سے تعبیر کرتے ہیں۔ شروع اٹھارہویں صدی کے مصنفوں نے زبان لاطینی میں اس کو "لنگوا اندوستانی کا" لکھا ہے۔ اس سے پہلے انگریز مؤرخین اس کو مورز کہتے تھے۔ جان گلکرسٹ نے ۱۸۰۰ء میں سب سے پہلے لفظ "ہندوستانی" زبان اردو کے واسطے استعمال کیا اور تبھی سے یہ لفظ مروج ہو گیا۔ گویا اس کا پتا بعض قدیم کتابوں میں ۱۶۱۶ء تک ملتا ہے۔"

(تاریخ ادب اردو، صفحہ: ۴۴)

رام بابو سکسینہ نے ایک غلط فہمی کا خود ہی تذکرہ کر کے دوسرے ہی فقرے میں اس بات کی تردید کر دی ہے یعنی اردو کو "ہندوستانی" کا نام انگریزوں نے دیا، ایک مغالطہ ہے جس کی اس فقرے سے وضاحت ہو رہی ہے۔

"اس کا پتا بعض قدیم کتابوں میں ۱۶۱۶ء تک ملتا ہے۔"

انگریزوں نے اسے مورز بھی کہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریز ہسپانوی مسلمانوں کو مور MOOR کہتے تھے۔ اردو زبان میں عربی فارسی کے الفاظ کی موجودگی کی وجہ سے انگریز والے

اسے مسلمانوں کی زبان کہا۔ اس لیے انہوں نے اسے MOORS کا نام بھی دیا۔ مگر بعد میں انہوں نے اسے ہندوستانی کہنا شروع کر دیا۔

ہندوستانی نام کی قدامت کے سلسلے میں "بادشاہ نامہ" "تاریخ فرشتہ" اور "سب رس" ہماری رہنمائی کرتی ہیں۔ ان کتابوں میں اردو کو زبان ہندوستان یا ہندوستانی کہا گیا ہے۔ سب رس کے مصنف ملا وجہی لکھتے ہیں:

"آغاز داستان زبانِ ہندوستان" (سب رس، صفحہ: ۴۴)

ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے اردو کے لیے عموماً ہندوستانی کا نام استعمال کیا۔ ڈاکٹر جان گلکرسٹ باغ و بہار کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

"میرامن ایک سہل و سادہ اور صاف اسلوب کے نکالنے میں کس قدر زیادہ کامیاب ہوئے ہیں اس کا اندازہ ہندوستانی زبان کا کوئی بھی عالم کر سکتا ہے۔ وہ ریختہ کے محاوروں کو ایسی صحت اور عمت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں کہ اس کے دیکھنے سے اس بات کا کامل یقین ہوتا ہے کہ ان کی واقفیت اردو زبان سے بڑی گہری تھی"

(باغ و بہار، صفحہ: ۸۸)

میرامن نے بھی اردو کے لئے ہندوستانی کا نام استعمال کیا ہے وہ باغ و بہار کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

"جان گلکرسٹ صاحب نے لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ بولتے چالتے ہیں ترجمہ کرو"

(باغ و بہار، صفحہ: ۳)

اردو کو ہندوستانی سے موسوم کرنے کی وجہ یہ تھی کہ اردو ہندوستان کے بیشتر علاقوں میں سمجھی جا سکتی تھی۔ اس کی وجہ مسلمانوں کی آمد سے مقامی زبان میں پیدا ہونے والا تحرک اور ایک جیسے الفاظ کی ان زبانوں میں آمیزش تھی۔

(۵) ریختہ:

یہ نام بھی اردو کے قدیم ناموں میں سے ایک ہے اور یہی نام ہے جو عہد غالب تک متعارف بھی رہا۔ میر اثر سے غالب تک کے ہاں مختلف اشعار میں یہ نام موجود ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

میر اثر: ایک تو ریختہ ہے سہل زبان
دوسرے جب کہ ہو لشو خی بیاں

(خواب و خیال ۱۵۳ھ)

میرزا سودا: تو نے وہ سودا زبان ریختہ ایجاد کی
پڑھ کے اک عالم اٹھاتا ہے ترے اشعار فیض

غالب: ریختہ کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ریختہ کی وجہ تسمیہ کے سلسلے میں تذکرہ نگاروں نے بہت خیال آرائیاں فرمائی ہیں۔

مولانا محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"اس زبان کو ریختہ بھی کہتے ہیں کیونکہ مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے۔ جیسے دیوار کو اینٹ، مٹی، چونا، سفیدی وغیرہ ریختہ کرتے ہیں یا یہ کہ ریختہ کے معنی ہیں گری پڑی، پریشاں چیز، چونکہ اس میں الفاظ پریشاں جمع ہیں، اس لئے اسے ریختہ کہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اس میں عربی فارسی اور ترکی وغیرہ کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں۔"

(آب حیات، صفحہ: ۲۱، ۲۲)

ریختہ نے امیر خسرو کے عہد میں نئے معنی پیدا کر لئے تھے۔ اس کا پس منظر یہ تھا کہ امیر خسرو نے فارسی اور ہندوستانی موسیقی کے ملاپ سے بعض نئی چیزیں تیار کیں اور انہیں نئے نام دیئے۔ ان ناموں میں سے ایک نام ریختہ بھی تھا۔ اس نام کا اطلاق ایسے سرود پر ہوتا تھا، جس میں ہندی اور فارسی کے مرکب اشعار گائے جاتے تھے۔ اس کی مثال امیر خسرو کی وہ غزل بتائی جاتی ہے، جس کا مطلع ہے:

زحال مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں
جو تاب ہجراں ندارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

میر تقی میر نے ریختہ کی چار اقسام بیان کی ہیں:

(۱) ایک مصرعہ ہندی اور ایک فارسی۔

(۲) نصف مصرعہ ہندی اور نصف فارسی

(۳) فارسی کا عنصر حرف و فعل کی صورت میں ہو۔

(۴) فارسی تراکیب موجود ہوں۔

حافظ محمود شیرانی کی تحقیق ہے کہ گیارھویں صدی ہجری میں ریختہ نظم یا کلامِ منظوم کے مفہوم میں استعمال ہونے لگا۔ ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور میر تقی میر کے ہاں ریختہ کلامِ منظوم کے مفہوم میں استعمال ہوتا رہا ہے چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ولی تجھ حسن کی تعریف میں جب ریختہ بولے
سنے تو اس کوں جان و دل سوں حسانِ عجم آ کر (ولی دکنی)

اے سراج منتخب دیوان کے سب ریختے
خامۂ مژگانِ خوباں سے ہیں لائق صاد کے (سراج اورنگ آبادی)

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں (میر تقی میر)

(۶) اردوئے معلیٰ

اردو ترکی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی لشکر کے ہیں۔ اس کے کئی دوسرے معنی بھی ہیں مثلاً بازار، لشکر، محل، خیمہ، شاہی قلعہ وغیرہ۔ بابر نے اپنی تزک میں اردو کو لشکر کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اکبری عہد میں اردوئے معلیٰ، اردوئے لشکر، اردوئے حضرت، اردوئے عالی اور ایسی ایسی تراکیب ہندوستان میں رائج تھیں۔ شاہجہان نے جب "شاہجہان آباد" بسایا تو اس نے بازار کو اردوئے معلیٰ کا خطاب دیا۔ میر امن اردو زبان کے آغاز کے ذیل میں لکھتے ہیں:

"جب اکبر بادشاہ تخت پر بیٹھے تب چاروں طرف کے ملکوں سے سب قوم قدردانی، اور فیض رسانی اس خاندان لاثانی کی سن کر، حضور میں آکر جمع ہوئے لیکن ہر ایک کی گویائی اور بولی جدی جدی تھی۔ اکٹھے ہونے سے آپس میں لین دین، سودا سلف، سوال جواب کرتے ایک زبان اردو کی مقرر ہوئی۔ جب حضرت شاہجہان، صاحب قران نے قلعۂ مبارک اور جامع مسجد اور شہر پناہ تعمیر کروایا اور تخت طاؤس میں جواہر جڑوایا اور دل بادل سا خیمہ، چوبوں پر استادہ، طنابوں سے کھنچوایا اور نواب علی مردان خاں نہر کو لے کر آیا۔ تب بادشاہ نے خوش ہو کر جشن فرمایا اور

شہر کو اپنا دارالخلافت فرمایا۔ تب سے شاہجہان آباد مشہور ہوا اور وہاں کے بازار کو اردوئے معلیٰ خطاب دیا۔

امیر تیمور کے عہد سے محمد شاہ کی بادشاہت، بلکہ احمد شاہ اور عالمگیر ثانی تک کے وقت تک پیڑھی بہ پیڑھی سلطنت یکساں چلی آئی۔ ندان، زبان اردو کی منجھتے منجھتے ایسی منجھی کہ کسی شہر کی بولی اس سے ٹکر نہیں کھاتی"۔

(باغ وبہار، صفحہ: ۵)

اردو زبان اردو بازار کی نسبت سے اردوئے معلیٰ بھی کہلاتی رہی اور زبان دہلوی بھی۔ مگر مؤخر الذکر نام زیادہ مقبول نہ ہو سکا۔ ایک عرصہ تک اہل دہلی خصوصاً دربار سے متعلق افراد کی زبان اردوئے معلیٰ کہلاتی رہی اور عوام الناس اور دیہی طبقے کی زبان ہندی یا ہندوی کہی جاتی رہی۔

اٹھارھویں صدی عیسوی میں جب مرزا مظہر جان جاناں اور خانِ آرزو نے اصلاحِ زبان کی تحریک کا آغاز کیا، تو انھوں نے شہری طبقہ کی زبان کو ہی مستند خیال کیا۔ اور اپنی زبان کے لئے "اردوئے معلیٰ" کا نام استعمال کیا۔ بعد میں "معلیٰ" کا لفظ ترک ہونے لگا اور صرف "اردو" استعمال ہوتا رہا۔ قائم کے شاگرد میر محمدی مائل دہلوی کے دیوان میں ایک قطعہ ملتا ہے، جس کا آخری مصرعہ ہے:

ہندی تو نام مٹ گیا اردو لقب چلا

یہ دیوان ۱۱۷۶ھ کی تصنیف ہے اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ۱۱۷۶ھ سے پہلے یہ زبان اردو سے موسوم ہو گئی تھی۔ آخر کار ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریک نے اس زبان کے لئے "اردو" مخصوص کر دیا۔

اردو کے نام کے سلسلے میں مذکورہ بیان روایتی تحقیق کی روشنی میں لکھا گیا ہے۔ مگر علامہ آئی۔ آئی قاضی نے اس تحقیق سے اختلاف کیا ہے اور اردو کا نیا پس منظر دریافت کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

"درحقیقت یہ ان اولیں الفاظ میں سے ایک ہے جو آریہ اس خطے میں اپنے ساتھ لائے۔ یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ یہ لفظ اصلاً ترکی نہیں ہے۔ یہ لفظ خود ہمارے صوبے میں روزمرہ کی بول چال میں شامل ہے۔ ہم عام سندھی

حارد

بول چال میں "اردو" ڈھیر یا اشیاء کے ذخیروں اور انسانوں کے اجتماع کو کہتے ہیں۔ اس لفظ کے یہ معنی عربوں کے سندھ میں وارود سے تین ہزار برس پہلے سے رائج ہیں ــــ لفظ اُردو آریائی زبان کے قدیم ترین لفظوں میں سے ہے اور آج تک زندہ چلا آتا ہے۔ یہ آریائی تمدن کی ابتداء اور اس کی خاصیت کا مظہر ہے یعنی انسانی معاشرت کا۔ یہی وہ لفظ ہے جو لفظ اردو کا ماخذ ہے، جس کے معنی ایسے مجمعے کی زبان کے ہیں۔ کہ جس میں ہر قسم کے لوگ شامل ہوں۔ قی زمانہ ہم لفظ اردو کا ترجمہ "عوام الناس کی زبان"، یا "علمی زبان"، بھی کہہ سکتے ہیں۔"

(سویرا، ۵۰، ۵۱، ۵۲، صفحہ: ۱۷۱)

اردو کے مختلف علاقوں کی نسبت سے بعض دوسرے نام بھی دیئے گئے، جیسے دکنی یا گجراتی، یہ نام ایک عرصہ رائج رہے۔ مگر جونہی دکن اور گجرات کے لوگ اپنے خطوں سے باہر آئے اور ہندوستان کے مختلف خطوں کے لوگوں کا باہم دگر رابطہ ہوا تو یہ علاقائی نام منسوخ ہو گئے اور اردو کا نام ہر جگہ رائج ہو گیا۔

مسلم ثقافت اور اردو زبان

ثقافت کا مادہ ثقف ہے، جس کے معنی بھانپ یا پالینے کے ہیں۔ ابن فارس نے کہا ہے کہ اس کے بنیادی معنی کسی ٹیڑھی چیز کو سیدھا کرنے کے ہیں اہل لغت کے نزدیک اس لفظ میں نگاہ کی تیزی، ذہانت اور مہارت کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ ثقافت کو اردو میں انگریزی لفظ کلچر کے مترادف کے طور پر اپنایا گیا۔ ویسے کلچر کا موجودہ مفہوم بھی دو سو سال سے زیادہ پرانا نہیں۔ یہ لفظ اٹھارھویں صدی عیسوی میں اپنے موجودہ مفہوم میں استعمال ہونا شروع ہوا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے کلچر کے اصطلاحی مفہوم کی تعریف یوں کی ہے:

"کلچر اس کل کا نام ہے، جس میں مذہب و عقائد علوم اور اخلاقیات، معاملات اور معاشرت، فنون و ہنر، رسم و رواج، افعال ارادی اور قانون، صرف اوقات، اور وہ ساری عادتیں شامل ہیں، جن کا انسان ایک معاشرے کے رکن کی حیثیت سے اکتساب کرتا ہے اور جن کے برتنے سے معاشرے کے متضاد و مخالف افراد اور طبقوں میں اشتراک و مماثلت، وحدت اور یک جہتی پیدا ہو جاتی ہے، جن کے ذریعے انسان کو وحشیانہ پن اور انسانیت میں تمیز پیدا ہو جاتی ہے۔"

(پاکستانی کلچر، صفحہ: ۴۶)

فیض احمد فیض نے کلچر کے مختلف پہلو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ہر قوم کی تہذیب یا کلچر کے تین پہلو ہوتے ہیں ایک اس قوم کے اقدار و احساسات اور عقائد ہیں، جن میں وہ یقین رکھتی ہے دوسرے اس کے رہن سہن کے طریقے، اس کے آداب اور اس کے اخلاق ظاہری اور تیسرے اس کے فنون"

(ہماری قومی ثقافت، صفحہ ۲۱)

محولہ بالا تعریفات کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ مسلم ثقافت کسی خطے کے مسلمانوں کے

عقائد و اقدار، آداب معاشرت اور فنون عملی و فنونِ لطیفہ سے عبارت ہے، مگر یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کلچر یا ثقافت میں مقامی پہلو بنیادی اہمیت رکھتا ہے یا نہیں؟ اسلام ایک عالمگیر دین ہے۔ مگر مسلمان اپنی ایک قومی یا علاقائی شناخت بھی رکھتے ہیں، اس لئے مسلم ثقافت کی ہیئت دنیا بھر کے مختلف خطوں میں مختلف ہے۔ جن میں عقائد کی سطح پر موجود مماثلت نے بہت سی باتوں میں یکسانیت بھی پیدا کی ہے اور علاقائی اختلاف نے تنوع اور بوقلمونی بھی پیدا کی ہے۔

جنوبی ایشیا کے مسلمانوں نے یہاں کی صورت حال میں جس ثقافت کو پروان چڑھایا یہ ثقافت ایک ترکیبی مزاج کی حامل ثقافت ہے۔ جس میں بہت سے عوامل کے اثرات موجود ہیں یجنوبی ایشیا کے مسلمانوں کی ثقافت کا تعین کرتے ہوئے تین جہات کو بنیادی اہمیت دی جائے گی:

(۱) اسلامیت

(۲) عربیت

(۳) مقامیت

اسلامیت ایک مخصوص نظام عقائد، عبادت اور معاشرت کے بارے میں چند بنیادی اصولوں کا نام ہے۔ اسلام میں ایمان اور عمل صالح کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک حدیث میں دین کے تین مدارج کا ذکر ملتا ہے۔

۱۔ اسلام

۲۔ ایمان

۳۔ احسان

اسلام دین کا ظاہر ہے، ایمان اس کا باطن اور احسان اس سے پیدا ہونے والا رویہ۔ ایمان اور احسان کے کئی مدارج ہیں، جنہیں صوفیائے کرام احوال و مقامات کا نام دیتے ہیں۔ اسی ایمان سے تصور کائنات پھوٹتا ہے، جس کے نتیجے میں طبیعات مابعد الطبیعات کے ظہور کا ایک ذریعہ قرار پاتی ہے۔ اس طرح زندگی عالم طبیعی میں محدود نہیں رہتی اِن سے بہت آگے تک پھیل جاتی ہے۔

جسم خاکی کے تلے جسم مثالی بھی ہے
اک قبا اور بھی ہم زیرِ قبا رکھتے ہیں

تمدنی زندگی کے بارے میں قرآنِ حکیم میں ہے:

اِنَّ اللّٰہَ یَاْمُرُکُمْ بِالْعَدْلِ وَالْاِحْسَانِ

(ترجمہ: بے شک اللہ تعالیٰ تمہیں عدل اور احسان کا حکم دیتا ہے)

اسلام میں زمان و مکان کا تصور جامد نہیں حرکی ہے:

کُلَّ یَوْمٍ ھُوَ فِیْ شَاْنٍ

(ترجمہ: وہ ہر روز ایک نئی شان میں جلوہ گر ہوتا ہے)

عرب اسلام کے مخالفین اول تھے انہوں نے اسلام قبول کیا اور اسلام کو غالب کرنے کے لیے اپنی قوتیں صرف کر دیں۔

عربوں نے بنو امیہ، بنی عباس اور بنو فاطمہ کی شاندار سلطنتیں قائم کیں اور پانچ سو سال تک اسلام اور مسلمانوں کی نمائندگی اور سیادت کی۔ انہوں نے شاندار تمدنی اور ثقافتی کارنامے سرانجام دیئے، دربار داری، فکر و فلسفہ اور شعر و ادب میں بے شمار اجتہادات کیئے۔

عرب مہمان نواز تھے، ان کے ہاں سخاوت بہت پسندیدہ تھی۔ انہوں نے بخیلوں اور کنجوسوں کو مزاح کا نشانہ بنایا۔ عربوں کے ادب میں بخیلوں کے لطائف و ظرائف کی بھرمار ہے۔

عربوں کے قبائلی مزاج کی وجہ سے ان کے ہاں جذبے جلد مشتعل ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ان کی ظرافت جلد ہی دشنام بن جاتی ہے۔ عربوں کے ادب میں فحاشی کا سبب یہ ہے کہ وہ اشاریت و ایماء کی بجائے برہنہ گوئی کے قائل تھے۔ عربوں کے ہاں شعر و سخن کا چرچا دور قدیم سے موجود تھا۔ ان کے ہاں ادبی مجالس منعقد ہوتی تھیں، جن میں سے "نادی"، "دار الندوہ" اور "اندیہ" کے نام ادبی تاریخ میں اب تک محفوظ ہیں۔ عرب میں مختلف موسمی بازار اور سالانہ میلے لگتے تھے۔ جن میں ادبی مجالس برپا ہوتی تھیں۔ سوقِ عکاظ میں حسان بن ثابت کے شعر پر کی گئی تنقید اب تک محفوظ ہے۔ اس تنقید سے معلوم ہوتا ہے کہ عربوں کے ہاں اظہار میں مبالغہ ادب کا بنیادی معیار ہے۔ عربوں کے ہاں ہر شاعر کا ایک راوی ہوتا تھا۔ عہد اموی تک روایت شعر کا سلسلہ جاری رہا۔

نبی اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے جاہلی عصبیتوں کو مٹا کر اخلاق فاضلہ کی تعلیم دی جس سے ان

کے معیاراتِ ادب بھی بدل گئے۔ حضرت عمر فاروقؓ کے زہیر کے کلام پر تبصرے سے صحابہ کرام کے اندازِ نقد کا پتا چلتا ہے۔ حضرت عمر فاروقؓ نے فرمایا:

"زہیر کے کلام میں الجھاؤ نہیں۔ وہ نامانوس اور غریب الفاظ استعمال نہیں کرتا غیر واقعی اوصاف سے کسی کو متصف نہیں کرتا۔ یعنی مدح میں غلو سے کام نہیں لیتا۔

(بحوالہ نظریات: وقار احمد رضوی، صفحہ: ۵۶)

دوسری صدی ہجری میں رندی و سرمستی عربی شاعری کا موضوع بن گئی۔ اس عہد کا نمائندہ شاعر ابو نواس ہے۔ تیسری اور چوتھی صدی میں ادب اردو کو بہت ترقی نصیب ہوئی۔ خصوصاً چوتھی ہجری میں عربی ادب درجۂ کمال کو چھونے لگا۔ عربوں نے قصیدہ جیسی پُرشوکت صنف ادب کو عروج تک پہنچایا، مرثیہ کو فروغ دیا اور اس میں کئی جدتیں پیدا کیں۔

عربوں نے دینی علوم خصوصاً تفسیر، حدیث، فقہ، علم الکلام، علم الرجال کے علاوہ بلاغت نحو، صرف، اور معانی و بیان کو بہت فروغ دیا۔ فنون میں انہوں نے خطاطی اور تعمیر کو خصوصی فروغ دیا اس کی بنیادی وجوہ یہ تھیں کہ خطاطی نے قرآن حکیم کی خطاطی کی وجہ سے فروغ پایا اور نئی تعمیر کو تعمیر مساجد نے فروغ دیا۔ بنی امیہ اور بنی عباس کے عہد میں سنگ تراشی اور پچکاری کی مختلف صورتیں ایجاد ہوئیں۔ محرابوں کی آرائش کا آغاز ہوا۔ عربی عہد میں مذکورہ فنون کے علاوہ جن فنون نے فروغ پایا۔ ان میں لکڑی کی کندہ کاری، فلز کاری، کوزہ کاری شیشہ اور بلور سے برتن سازی، پارچہ بافی اور قالین سازی قابل ذکر فنون ہیں۔ اگرچہ مسلمانوں میں مصوری، اور بت تراشی کو کبھی زیادہ فروغ حاصل نہیں ہوا۔ مگر مصوری کے سلسلے میں مسلمانوں اور عربوں کی تاریخ تہی نہیں۔

مسلمان قرنِ اول میں دریا کی مضطرب لہروں کی طرح بڑھے اور ملک ملک پھیل گئے۔

مسلمان ملاح پہلی صدی ہجری میں ہی ساحل ہند تک پہنچ گئے تھے۔ ۷۱۲ء میں محمد بن قاسم کی سربراہی میں عرب فوج نے سندھ فتح کیا اور ۷۱۲ء تک ملتان پہنچ چکے تھے۔ ۱۰۰۱ء میں محمود غزنوی کی افواج نے ہندوستان پر اپنے حملوں کا آغاز کیا۔ پھر محمد غوری نے ہندوستان فتح کیا اور اس کے غلام قطب الدین ایبک نے ہندوستان میں پہلی مسلمان حکومت کی بنیاد ڈالی۔ ان بادشاہوں کے ساتھ ساتھ علماء اور صوفیائے کرام بھی ہندوستان تشریف لائے۔ نتیجۃً مقامی لوگوں نے اسلام قبول کیا اور مسلم ثقافت کو پروان چڑھانے کا

موجب بنے۔

ہندوستان میں مسلمانوں کے دو رویے واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ ایک رویہ ہندو مسلم میں ایک ترکیب پیدا کرنے کا تھا۔ دوسرا رویہ ہندو مسلم میں منافرت کا تھا۔ مسلمان حکمرانوں نے ملک داری کی ضرورت کے پیش نظر رواداری کا اصول اپنایا۔ محمد بن قاسم نے ہندوؤں سے اہل کتاب کا سا معاملہ کیا اور انہیں مذہبی آزادی دے دی۔ بعد کے ادوار میں ہندوؤں پر سختی کرنے کی تحریک پیدا ہوئی۔ سلطان التمش کے عہد میں وسط ایشیا سے ہجرت کر کے آنے والے علما نے سلطان پر زور دیا کہ ہندوؤں سے "اما القتل و اما الاسلام" کا معاملہ کیا جائے مگر سلطان نے یہ بات نہ مانی مگر علماء کے اصرار پر یہ تسلیم کر لیا گیا کہ ہندوؤں کو دربار میں عزت نہ دی جائے۔ یہی صورت حضرت مجدد الف ثانی تک کسی نہ کسی صورت میں برقرار رہی۔

دوسری طرف اشتراک و تعاون کی پالیسی بھی سرکاری اور عوامی سطح پر موجود رہی چشتیہ سلسلے کے ممتاز بزرگ شیخ عبد القدوس گنگوہی فرمایا کرتے تھے:

"یہ کیا شور و غوغا ہے، کوئی مومن ہے، کوئی کافر، کوئی مطیع ہے، کوئی گنہگار کوئی مسلمان اور کوئی پارسا۔ یہ سب ایک ہی لڑی کے پروئے ہوئے ہیں"۔

(سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات، خلیق نظامی، صفحہ ۴۹۰)

بابر کے ہمایوں کو مذہبی رواداری کی تلقین کی۔ اس مذہبی رواداری کی انتہائی صورت کے نمائندہ جلال الدین اکبر اور دارا شکوہ ہیں۔ دارا شکوہ نے اپنی فکر کو "سِرّ اکبر" اور "مجمع البحرین" کی صورت میں پیش کیا۔

ان دو متضاد فکری رویوں کے علاوہ مسلمانوں نے مقامی حالات اور مقامی افکار سے اپنے تمدن اور ثقافت کے سلسلے میں بہت کچھ اخذ کیا۔ ہندو معاشرت کے یہ چند پہلو خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں:

(۱) نسلی تفاوت یعنی انسان کا پیدائشی طور پر چار ذاتوں یعنی برہمن، کشتری، ویش، شودر ـــ میں سے کسی ایک ذات سے وابستہ ہونا اور اس حوالے سے عزت یا ذلت کا مستحق ہونا۔

(۲) عورت کی کمتر معاشرتی حیثیت، ہندوستان میں عورت کو بہت ہی پست

درجہ حاصل تھا ویدوں میں عورت اور شودر دونوں کو (دھن دمال سے محروم) کیا گیا ہے۔

(۴) راجہ اور پرجا کا رشتہ جبر یا استقرار تھا۔ راجپوتانے میں "بول سوایا" کی رسم ایک بات کا اظہار تھا کہ راجا پرجا کے تمام لوگوں سے قوت شوکت اور حشمت میں بالاتر ہے۔ راجہ ماتحت سرداروں سے اپنی سوائی" (برتری) منوا کر ان کی بیٹیوں کو اپنے حرم میں داخل کر لیتا تھا۔ اس طرح حرم میں کئی عورتیں جمع ہو جاتی تھیں۔

(۵) خوش عقیدگی اور مظاہر پرستی بھی ہندوستان کی معاشرت میں راسخ ہو چکی تھی۔ مسلمانوں نے ان تمام خصوصیات کو کسی نہ کسی صورت میں اپنا لیا۔ ذات پات کا تصور اسلام کی مساوات کی تعلیم کے باوجود مسلمانوں میں خاصا مقبول رہا۔ عہد سلاطین کے مؤرخ ضیاء الدین برنی سلطان غیاث الدین بلبن کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اس نے کسی رذیل، بے کار، کم اصل، کمینے اور پست ہمت شخص کو کوئی عہدہ نہیں دیا۔ بلکہ ایسے لوگوں کو محل کے قریب آنے کا بھی روادار نہ تھا جب تک وہ آدمی کی اصل اور بنیاد کو جان نہ لیتا تھا کوئی شغل یا کام اس کے سپرد نہ کرتا تھا"

(تاریخ فیروز شاہی، صفحہ: ۷۷)

ہندی مسلمان معاشرے میں ہنر مند کو ذلیل اور امیر کو نجیب کہا جاتا تھا جس کی جھلک انشاء اللہ انشاء کے اس شعر میں دیکھی جا سکتی ہے:

نجیبوں کا عجیب حال ہے اس دور میں یارو
جسے دیکھو یہی کہتا ہے، ہم بے کار بیٹھے ہیں

ہندوستان میں مسلمانوں نے عورت کو جو حیثیت عطا کی، اس کی جھلک مولانا اشرف علی تھانوی کی کتاب "بہشتی زیور" میں دیکھی جا سکتی ہے۔

برصغیر میں مسلمان معاشرے میں سادات کو بہت بلند مقام دیا گیا اور اولیائے کرام کو مرکزی حیثیت دی گئی۔ صوفیا کے زہد و تقویٰ اور کشف و کرامات کی کہانیاں بہت مشہور ہوئیں۔ ان کے مقابر کو دربار کہا گیا۔ انہیں سلاطین کی طرح مختلف القاب دیئے گئے۔ جیسے شیخ الشیوخ، شہاب الملت، سلطان الاولیاء، معین الاولیاء، خواجہ، قطب الاقطاب، قطب المشائخ، سلطان التارکین، زبدۃ العارفین، قدوۃ السالکین وغیرہ۔ صوفیاء کی

مجالس معاشرت کا اہم حصہ بن گئیں۔ مختلف امور میں ان سے مدد کا تصور پروان چڑھا غرض درویش اور صوفی معاشرے کے مقدس اور نمایاں کردار بن گئے۔

جنوبی ایشیا کے مسلمانوں کی ثقافت کے تین بنیادی پہلوؤں اسلامیت، عربیت، مقامیت کے ساتھ بعض دوسرے ممالک جیسے ایران اور افغانستان وغیرہ کے ثقافتی اثرات بھی موجود ہیں۔ مثلاً ادب کی سطح پر برصغیر کے مسلمانوں نے عربوں کی برہنہ گوئی کے مقابلے میں ایرانیوں کی اشاریت و ایمائیت کو زیادہ پسند کیا۔ مسلمانوں کے شاہی نظام میں ایران کی سیاسی ثقافت کی جھلک بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ یہاں کی شاہی زندگی میں ہمیں بادشاہ اور رعایا میں واضح فرق نظر آتا ہے۔ مسلمان بادشاہوں نے بے شمار علامات ایجاد کیں تاکہ دوسروں سے نمایاں نظر آئیں۔ مثلاً بادشاہوں کا تخت پر بیٹھنا، جمعہ میں ان کے نام کا خطبہ پڑھنا، شاہی سکے جاری کرنا، سفر میں شاہی جھنڈے اور شاہی امتیازات وغیرہ۔ بادشاہ رعایا کو مطیع رکھنے کے لئے اپنے وفادار لشکر، فوج ظفر موج تیار کرنے پر امراء کو وظائف، جاگیروں، انعامات اور خطابات سے نوازتے تھے۔ غالب جیسے عظیم شاعر بھی دبیر الملک کے خطاب سے نوازے گئے۔ شہزادوں، شہزادیوں، بیگمات، خوش نویسوں، موسیقاروں کو خطابوں سے نوازا جاتا۔ جود و سخا کی بارش کی جاتی۔ محتاجوں کے لئے لنگر خانے جاری کئے جاتے۔ بڑی بڑی عمارتیں تعمیر کی جاتیں۔ جن سے عوام کا روزگار بھی چلتا رہتا، اور معجزۂ فن بھی ظاہر ہوتا۔

مسلمان عوام اور مسلمان بادشاہوں نے ہندوستان میں کئی نئی باتیں متعارف کرائیں انہوں نے ہندوستان میں باغ لگانے کا رواج عام کیا۔ باغوں میں آبشاریں اور فوارے مسلم عہد میں لگائے گئے۔ بعض پھلدار درخت خوبانی، بادام، ناشپاتی، سیب۔ مسلمانوں کے ساتھ آئے۔ باغ میں چمن بنانے کا رواج بھی مسلمانوں کی عطا ہے۔ تنور اور حمام بھی انہی کے ساتھ ایران سے آئے۔ مساجد، مقابر، کارواں سرائے، اور خانقاہیں مسلمانوں کے دست ہنر مند نے تعمیر کیں۔ مسلمانوں نے مشاعروں، مرثیہ گوئی، وعظ گوئی اور داستان گوئی کی روایت کا آغاز کیا۔ عید اور نوروز کے میلے سجائے۔ فن تعمیر اور خطاطی کو درجۂ کمال تک پہنچایا۔ عہد مغلیہ میں مصوری کا ایک نیا دبستان وجود میں آیا۔ شکار، ہاتھیوں کی لڑائی اور مختلف قسم کی بازیاں، مسلمانوں کی خاص تفریحیں تھیں۔ ہر بازی میں بے شمار جدتیں

پیدا کی گئیں۔ بے شمار میلے وجود میں آئے۔ کھانے کی بے شمار اقسام وجود میں ایجاد ہوئیں صرف روٹی کی ہی بے شمار اقسام تھیں۔ شادی بیاہ، غمی اور ماتم کی بے شمار رسوم ظہور میں آئیں اور پروان چڑھیں۔

برصغیر کے مسلمانوں کی ثقافت کی یہ ایک مختصر سی جھلک ہے۔ جس کا عکس ہمیں اردو ادب میں بھرپور طور پر نظر آتا ہے۔

ادب کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک انسانی یا بین الاقوامی اور دوسرا قومی۔ اردو ادب میں بھی انسانی رخ کے پہلو بہ پہلو قومی رخ نمایاں ہے اور یہ رخ برصغیر کی مسلم ثقافت کا عکاس ہے۔

غزل اردو شاعری کی آبرو ہے اور ہندی مسلمانوں کے مخصوص تہذیبی مزاج کی آئینہ دار بھی۔ یہ مسلمان معاشرے کے اس ردعمل کی عکاس ہے، جو انسانیت کو درپیش سوالوں کے جواب میں مسلم ثقافت کو پیش کرتی ہے۔ اردو غزل اپنے ابتدائی سفر میں ہندی گیت اور ہندی تہذیب سے متاثر ہے۔ مگر ولی دکنی نے فارسی اسالیب اور مسلم ثقافت کو غزل کا مزاج بنا دیا۔ شمالی ہند کے غزل گوؤں نے غزل کو مسلم ثقافت کی نمائندہ صنف بنا دیا۔ اس لئے جیلانی کامران لکھتے ہیں:

"اردو غزل درحقیقت برصغیر میں مسلم شعور کی تاریخ ہے۔ بحیثیت ایک شناختی صنف اظہار کے غزل مسلم معاشرے کے تخلیقی کردار کے نشیب و فراز کی ترجمان بھی ہے اور مخصوص لفظیات اور علائم و رموز کے باوجود برصغیر میں اسلام کی سرگزشت کی امین بھی"

(۔ بحوالہ تحسین و تردید: فتح محمد ملک، صفحہ: ۳۵۹)

غزل کی علامات، رموز، فکر، زبان گویا ہر شے نے مسلم ثقافت سے جنم لیا۔ محمد قلی قطب شاہ کی غزل ہندی مزاج کے قریب ہے مگر ان کے بعض اشعار مسلم ثقافت کے ماحول کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مثلاً:

یوسفِ گم سو پھر آگا اب بہ کنعاں غم نہ کھا
گھر تیرا امید کا ہوگا گلستاں غم نہ کھا

ولی دکنی نے نمایاں طور پر مسلم ثقافت کو غزل میں شامل کیا اور اس کے بعد یہ رنگ

مزید نکھرتا گیا۔ اس کی جھلک مختلف شعرا کے ہاں دیکھی جا سکتی ہے ذیل میں اس کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

ولی:

سالکِ راہِ فنا کوں دم بدم
آخرت کی رہنما شمشیر ہے
کعبۂ فتح و ظفر میں، اے ولی
شکل محرابِ دعا شمشیر ہے

سودا:

علی کا نقشِ قدم ڈھونڈتا ہے یوں سودا
پھرے ہے بادِ سحر جوں سراغ میں گل کے
دل کسی سے کہ جب پلٹتا ہے
دین و دنیا سے جی اچٹتا ہے

میر تقی میر:

برقع کو اٹھا چہرے سے وہ بت اگر آوے
اللہ کی قدرت کا تماشا نظر آوے
لکھو قاصد جو وہ پوچھے ہمیں کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں

ذوق:

ذوق عاصی ہے تو اس کا خاتمہ کیجو بخیر
یا الٰہی اپنے ختم المرسلیں کے واسطے

غلام ہمدانی مصحفی:

دوستی تھی ہر اک سے مجھے تا درِ قبر
دوش پر نعش مری گبر و مسلماں لے کر

امام بخش ناسخ

واعظ مسجد سے اب جاتے ہیں مے خانے کو ہم
پھینک کر ظرفِ وضو لیتے ہیں پیمانے کو ہم

حیدر علی آتش:

سائل ہوں تجھ کو قید کم و بیش کی نہیں
مختار ہے کریم کثیر و قلیل کا

نواب مرزا خاں داغ

گیا ہے سر کشش پہ شور نالوں کا
خدا بھلا کرے آزاد دینے والوں کا

الطاف حسین حالی:

کب تلک اے ابر کرم ترسائے گا
مینہ بھی رحمت کا کبھی برسائے گا

پیاس تیری بوسے ساغر سے لذیذ
بلکہ جام آب کوثر سے لذیذ

علامہ اقبال:

میں ایسے فقر سے اے اہل حلقہ باز آیا
تمہارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری

تیرے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزول کتاب
گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحب کشاف

فراق گورکھپوری:

نہ خون منصور ہے شفق پر نہ قتل سرمد کی داستاں ہے
اب اس سے اور وں کی صبح ہوگی جو نعرۂ گیر و دار ہوگا

فیض احمد فیض:

دست فلک میں گردش تقدیر تو نہیں
دست فلک میں گردش ایام ہی تو ہے

منیر نیازی

زوال عصر ہے کسفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی در باب التجا کے سوا

غزل میں رموز، علامات، تلمیحات، احوال و مقامات، ماحول اور فضا مسلم ثقافت کے مظاہر سے جنم لیتی ہے۔ بہت سی علامات کا تعلق اس کے بنیادی ماخذ سے ہے بعض کا تعلق تاریخ اسلام سے اور بعض کا تعلق علوم اسلامی سے ہے۔ غزل کا محبوب دور شاہی کے مسلمان بادشاہوں کی جھلک دکھاتا ہے۔

غزل میں مسلم ثقافت علامتی حوالے سے داخل ہوئی۔ مگر مثنوی میں مسلم ثقافت کی تفصیل ملتی ہے۔ مثنوی کی ابتدا میں حمد و نعت، منقبت کے اشعار کا ہونا اور پھر بادشاہ کی تعریف مسلم ثقافت کی ترجمانی کرتا ہے۔

میر تقی میر نے کئی مثنویاں لکھیں۔ انہوں نے "شکار نامہ" کے عنوان سے تین مثنویاں لکھیں۔ ان میں بادشاہ کے سیر و شکار کی جھلک نظر آتی ہے۔ ایسے ہی ایک مثنوی "مرغ بازاں" میں انہوں نے دورِ زوال کی مسلم ثقافت کی جھلک دکھائی ہے۔

میر حسن کی "سحر البیان" مسلم ثقافت کی عکاسی کرتی ہے۔ انہوں نے لکھنؤ کی مسلم شاہی ثقافت کی بھرپور تصویر دکھائی ہے۔ باغوں کی آرائش، جشن، خوشی کی رسوم، مسلمانوں کے مختلف فنون کی تفصیل سحر البیان کے اشعار میں موجود ہے۔

بچے کی پیدائش پر مبارک بادوں کا منظر:

خواصوں نے خواجہ سراؤں سے جا — کئی نذریں گذرانیاں اور کہا
مبارک تجھے اے شہِ نیک بخت — کہ پیدا ہوا وارثِ تاج و تخت
سکندر نژاد اور دارا حشم — فلک مرتبت اور عطارد رقم
یہ سنتے ہی مژدہ، بچھا جانماز — کئے لاکھ سجدے کہ اے بے نیاز
مجھے فضل کرنے نہیں لگتی بار — نہ ہو تجھ سے مایوس امیدوار

اس دور کے علوم کی تفصیل ملاحظہ ہو:

معانی و منطق، بیان و ادب — پڑھا اس نے منقول و معقول سب
خبردار حکمت کے مضمون سے — غرض جو پڑھا اس نے قانون سے
نگاہ ہیئت و ہندسہ تا نجوم — زمین آسماں میں پڑی اس کی دھوم
کئے علم نوک زبان حرف حرف
اسی نحو سے اس نے کی عمر صرف

دیا شنکر نسیم کی گلزار نسیم میں بھی مسلم ثقافت کی جھلکیاں جا بجا ملتی ہیں۔ اس کی ابتدا میں حمد و نعت اور منقبت کے اشعار ہیں۔ اس کی کہانی کے بعض کردار مسلم ثقافت کے نمائندوں کی چھاپ دکھاتے ہیں۔

مومن خاں مومن نے سید احمد شہید کی تحریک جہاد کی حمایت میں ایک مثنوی لکھی یہ مثنوی مسلم ثقافت کی عکاس ہے۔

(3) قصیدے بادشاہوں کی تعریف و توصیف کے لئے لکھے گئے۔ ان میں مسلمان بادشاہوں کی جاہ و حشمت، شان و شوکت، جود و سخا، دین پروری اور رعایا نوازی کی جھلک دکھائی جاتی ہے اس سلسلے کے اہم نام سودا، ذوق اور غالب ہیں بعض قصائد حضور اکرم کی شان اقدس میں بھی لکھے گئے، جیسے محسن کاکوروی کا قصیدہ لامیہ نعت کی تاریخ میں بہت اہم ہے۔

(4) مرثیہ شہدائے کربلا کی عظیم قربانیوں کی جھلک دکھاتا ہے۔ یہ صنف تاریخ اسلام کے ایک واقعے کے گرد گھومتی ہے مگر مرثیہ گو شعراء نے مرثیوں میں عرب کے تہذیبی پس منظر کی بجائے لکھنؤ یا ہندوستان کا تہذیبی پس منظر پیش کیا ہے، مگر یہ صنف بنیادی طور پر مسلم ثقافت کی نمائندگی کرتی ہے۔ مرثیہ کے سلسلے میں انیس و دبیر کے نام بہت نمایاں ہیں۔

(5) نظم ابتدائی روپ میں نظیر اکبر آبادی کے ہاں ملتا ہے۔ انہوں نے "عید" "عید الفطر" "شب برات" اور "نذر دا تا گنج بخش" جیسی نظمیں لکھ کر عوامی مسلم ثقافت کی جھلک دکھائی ہے۔

(6) شبلی نے اپنی نظموں کے لئے تاریخ اسلام کو منتخب کیا اور کئی تاریخی واقعات کو نظم کا جامہ پہنا دیا۔ مثلاً "مساوات اسلام" "خلافت فاروقی کا ایک واقعہ" "عدل فاروقی کا ایک واقعہ" "مسجد نبوی کی تعمیر" ایک خاتون کی آزادانہ گستاخی اور رسول اللہ کا حلم و عفو، تنزل اسلام کا اصل سبب، مذہب یا سیاست، ہجرت نبوی وغیرہ تاریخ اسلام کے مختلف واقعات کو پیش کرتی ہے۔

مولانا الطاف حسین حالی نے اپنی عظیم نظم "مسدس مد و جزر اسلام" میں اسلام، تاریخ اسلام اور مسلمانوں کے کردار کو جس وقعت اور خوبی سے سمیٹا ہے۔ اس کی نظیر بہت کم ملتی ہے۔

علامہ اقبال کی نظمیں تمام کی تمام مسلم ثقافت کے ہی مختلف حوالوں کو پیش کرتی ہیں، اس لئے ان کا انتخاب بہت مشکل ہے۔ مسلم ثقافت کی واضح جھلک، مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، خضر راہ، والدہ مرحومہ کی یاد میں، طلوع اسلام وغیرہ میں نظر آتی ہے۔

جدید شعرا میں سے اکثر کے ہاں مسلم ثقافت منفی یا مثبت حوالے سے ملتی ہے۔ منفی حوالے کی نمائندہ مثال ن۔م۔راشد ہے اور مثبت حوالے کی نمائندہ مثال منیر نیازی ہے فیض احمد فیض نے مسلم ثقافت سے اپنی اکثر علامتیں حاصل کی ہیں۔

جدید شعراء میں سے بعض کے ہاں مسلم ثقافت کا تصور دھندلا گیا ہے۔ بعض شاعروں نے تہذیبی حوالے کے بغیر بین الاقوامی حوالے سے شاعری کی ہے مگر جیلانی کامران نے اپنی ادبی قومیت دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے نظم میں بھی اسلامی تہذیب کو پس منظر بنانے پر خاصا زور دیا ہے۔

(6) اردو ناول کی ابتداء نذیر احمد کے سات قصوں اور سرشار کے فسانہ آزاد سے ہوئی نذیر احمد کے قصے دلی کے مسلمان شرفاء کی ثقافت پیش کرتے ہیں اور فسانہ آزاد لکھنؤ کی تصویر کشی کرتا ہے مرزا محمد ہادی رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" کا مرکزی کردار ایک طوائف ہے۔ مگر اس میں آدابِ گفتگو، آداب معاشرت، شعر و شاعری، تعزیہ داری، مجلس عزاء وغیرہ میں مسلم ثقافت کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں۔

پریم چند کے ہاں ناول اور افسانے میں ہندو اور مسلم دونوں کے ثقافتی مظاہر موجود ہیں۔ مسلم ثقافت کا منظر "حج اکبر" اور "عیدگاہ" میں ملتا ہے۔

"انتظار حسین مسلم ثقافت کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں کے مجموعے "شہر افسوس" اور "آخری آدمی"، مسلم ثقافت کا منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔

(7) ڈرامہ میں اندر سبھا سے انار کلی تک اور جدید ڈرامہ نگاروں تک مسلم ثقافت کے مختلف پہلو بکھرے ہوئے ہیں۔ بعض جگہ نمایاں اور بعض جگہ غیر نمایاں صورت میں جیسے اندر سبھا میں مسلم ثقافت کا رنگ ہلکا ہے۔ جب کہ آغا حشر کے ڈراموں اور تاج کے انار کلی میں یہ رنگ زیادہ گہرا اور نمایاں ہے۔

(8) تنقید میں محمد حسن عسکری، سلیم احمد، جیلانی کامران، شمیم احمد، سجاد باقر رضوی، عزیز احمد اور ڈاکٹر اجمل کے ہاں مسلم ثقافت سے خصوصی اعتنا ملتا ہے۔

(۶) نثر مسلم ثقافت کے فکری پہلو کا ترجمان رہا ہے اور مسلم ثقافت کے فکری حوالے کو مضبوط تر کرتا رہا ہے۔ اس سلسلے کے اہم نام علامہ شبلی، سرسید، مولانا حالی، مولانا محمد قاسم نانوتوی، مولانا اشرف علی تھانوی، مولانا احمد رضا خاں بریلوی، مولانا عبید اللہ سندھی، سید سلیمان ندوی، مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی، مولانا امین احسن اصلاحی، علامہ مشرقی، خواجہ احمد الدین امرتسری، مولانا جعفر شاہ پھلواری، غلام احمد پرویز، مولانا محمد حنیف ندوی اور مفتی محمد شفیع کے نام نمایاں ہیں۔

تاریخ و سوانح میں ہمارے اکثر ادیبوں نے مسلم ثقافت کو اپنا مرکزی نقطہ مان کر قلم اٹھایا ہے۔ شبلی کی سیرت النبی، الفاروق، المامون، سیرت النعمان، الغزالی، سوانح مولانا روم وغیرہ مسلم ثقافت کے احیاء اور اس کی حفاظت کی کوشش ہیں۔

مولانا حالی نے حیات سعدی، یادگار غالب اور حیات جاوید لکھ کر مسلم ثقافت کے ہی بعض پہلوؤں کو زندہ رکھنے کی سعی کی ہے۔

تذکروں نے بھی ہندی مسلم ثقافت کے بہت سے مظاہر کو زندگی بخشی ہے خصوصاً محمد حسین کی آب حیات ایک خاص دور کی مسلم ثقافت کی تصویر پیش کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔

اُردو زبان کی شناخت

لفظ و بیان کے مجموعے کا نام زبان ہے۔ ہر لفظ اپنا ایک تہذیبی پس منظر رکھتا ہے۔ اس لئے ہر لفظ ایک آئینہ ہوتا ہے، جس میں اس کے بولنے والوں کے ذہن، فکر اور نظریات کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ اردو زبان مسلمانوں کے زیر اثر پیدا ہوئی، پروان چڑھی اور بیان و اظہار کی کئی نزاکتوں کی حامل بنی۔ اس کے لفظوں اور پیرایۂ بیان میں اسلام کے اثرات کی جھلک نمایاں ہے۔ اظہار و بیان کا انداز اسلامی نقوش کا پتا دیتا ہے۔

زبان کا مزاج جاننے کے لئے ہم زبان کا چار سطحوں پر مطالعہ کر سکتے ہیں پہلی سطح الفاظ کا مزاج اور ان کا ثقافتی پس منظر ہے۔ جیسے گوسفند کا لفظ بتاتا ہے کہ یہ ایسی تہذیب کا عطا کردہ ہے جس میں گائے کو مقدس سمجھا جاتا تھا۔

دوسری سطح پر ہم عام الفاظ کی بجائے، ان علامتوں کا مطالعہ کرتے ہیں جو اپنا ایک واضح تہذیبی اور ثقافتی پس منظر رکھتی ہیں، جو کسی قوم کی تاریخ، روایات ثقافت، دین یا دینی علوم سے اخذ ہوئیں۔

تیسری سطح پر زبان کا پیرایۂ اظہار ہے، جیسے کسی کے مرنے پر انا للہ و انا الیہ راجعون کا استعمال بتا دیتا ہے کہ یہ کسی مسلمان کی تحریر ہے۔ یا اللہ کے نام سے کسی تحریر کا آغاز۔

چوتھی سطح ادب کے تجزیے سے اس کے اندر چھپے ہوئے افکار کا مطالعہ اور تجزیہ کر کے فکری ماخذ کی نشان دہی کرنا ہے۔

ان چار سطحوں پر اردو زبان و ادب کا مطالعہ کیا جائے، تو ہم اردو زبان و ادب کی صحیح پہچان کر سکیں گے اور اس کے فکری اور تہذیبی پس منظر کی تفہیم کر سکیں گے۔

اردو زبان کے الفاظ کا جائزہ لیا جائے تو اس حقیقت کی وضاحت بآسانی ہو سکتی ہے کہ اردو زبان کے بے شمار الفاظ عربی فارسی سے آئے یا ان دونوں زبانوں سے حل کر بنے ہیں۔ مولوی سید احمد دہلوی نے اپنی فرہنگ کے آخر میں لکھا ہے:

فرہنگ کے تمام الفاظ	۵۴۰۰۹
ہندی	۲۱۶۴۴
اردو (یعنی فارسی وغیرہ سے ملکر بنے ہیں)	۱۷۵۰۵
عربی	۷۵۸۶
فارسی	۶۰۴۱
سنسکرت	۵۵۴
انگریزی	۵۰۰
مختلف	۱۸۱

عربی سے آنے والے الفاظ کا تجزیہ کرنے سے ہمیں علم ہوتا ہے کہ اس کی بھی مختلف سطحیں ہیں۔

قرآن کے بے شمار الفاظ و تراکیب جو بعینہ اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں مثلاً صمٌ بکمٌ، سکینہ، سکر، جلال، جمال، انفاق، انعام، تبرج الجاہلیہ، براءۃ، الحمدللہ، للہ الحمد، نقض عہد، علم الیقین، حق الیقین، خلق وارد وغیرہ۔

قرآنی الفاظ سے متاثرہ الفاظ و تراکیب، جیسے تقدیر، نعوذ باللہ، نارِ جہنم باغِ بہشت وغیرہ۔

قرآنی الفاظ و محاورات کے تراجم جو اردو زبان میں شامل ہو گئے جیسے:
دلوں پر مہر، آنکھوں پر پردہ، عقل کا اندھا، کانوں میں انگلیاں دینا، عہد توڑنا قطع کرنا، میدان کاٹنا، خون بہانا، خون کی ندیاں بہانا، خون بہا، پس پشت ڈالنا، رعایت کرنا، نظر رکھنا، منہ کرنا، منہ پھیرنا، رنگ چڑھانا، قدم بہ قدم چلنا، عذاب مول لینا، آگ کھانا، اوڑھنا بچھونا، ہلاکت میں ڈالنا، پانی پھیر دینا، سر پر سوار ہونا، سر پر کھڑا ہونا، روسیاہ ہونا، قلب سیاہ ہونا، بیاہ کار ہونا، پیٹھ دکھانا، انگلیاں کاٹنا

یہ ٹھیٹھ اردو محاورے ہیں۔ مگر قرآن کے تراجم سے اردو زبان کا حصہ بنے اور آج عوام و خواص کی زبان پر ہیں۔ ان میں قرآن کی امیجری، اسلوبِ بیان، استدلال اور قرآنی مزاج کی جھلک واضح طور پر نظر آتی ہے۔

بہت سے محاورات اگرچہ منفی انداز رکھتے ہیں، لیکن قرآن سے ان کا متاثر ہونا صاف نظر آتا ہے۔ جیسے آنتوں کا قل ھو اللہ پڑھنا، صلوٰتیں سنانا یا لن ترانیاں، یا یوپی میں عورتوں کا نوح کہنا جو کہ نعوذ باللہ کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ اردو زبان کے بہت سے الفاظ حدیث اور اصول حدیث سے مستفاد ہیں بہت سے لفظ اصل حالت میں حدیث سے اردو زبان میں آ گئے ہیں جیسے:

حیا (الحیاء من الایمان) لولاک (لولاک لما خلقت الافلاک) دھر (لا تسبوا الدھر انا الدھر حدیث قدسی) نظافت (النظافۃ من الایمان) نیت (انما الاعمال بالنیات) نصیحت (الدین النصیحۃ) غریب (کن فی الدنیا کانک غریب)

بہت سے الفاظ اصول حدیث سے اخذ ہوئے جیسے قیل و قال، ضعیف راوی حدیثِ صحیح، قولِ غریب، حدیثِ متواتر، درایت، روایت، حدیث وغیرہ

بہت سے الفاظ علم فقہ سے اردو زبان میں آئے اور اردو زبان کا حصہ بن گئے مثلاً حق شفعہ، حدود، غسل، دیت وغیرہ۔

علم اسلامی میں تصوف کا مقام و مرتبہ نہایت بلند ہے تصوف نے بہت سے لفظوں کو اصطلاح کے طور پر استعمال کیا اگرچہ یہ الفاظ عربی زبان سے آئے مگر صوفیا نے انہیں اصطلاح بنا دیا۔ اس طرح یہ الفاظ ایک فکر کی کلید بن گئے۔ تصوف اور سلوک کی کئی منازل کی نشان دہی یہی الفاظ کرتے ہیں۔ ان کی تعداد بے شمار ہے ان میں سے چند اہم اصطلاحات یہ ہیں۔

تجدد امثال، طیِ مسافت، اعیانِ ثابتہ، احوال و مقام، سکر صحو، قبض و بسط قرب اتصال، تجرید و تفرید، وجد، غلبۂ حال، غیب و شہود، تجلی و استتار، عارف سالک، ابدال، اوتاد، غوث، قطب، ولی، الہام، کشف، لطائف، سماع وغیرہ

اسی طرح بہت سے الفاظ جو اسلامی علم کلام سے اردو زبان میں آئے اور اردو زبان

مستقل حصہ بن گئے

اردو زبان کی علامتوں کا مطالعہ کیا جائے، تو ان میں بہت سی علامات اپنا واضح اسلامی پس منظر رکھتی ہیں۔ اردو زبان کی علامات کے بارے میں جیلانی کامران لکھتے ہیں:

"علامات فکری نظام کی، نظم کے لسانی پیکر میں نمائندگی کرتی ہیں۔ علامات اجتماعی عمرانی سرگزشت کی کہانی ہوتی ہیں، جسے شاعر نظم کے لسانی پیکر میں استعمال کر کے اپنا رشتہ اجتماعی عمرانی تاریخ کے ساتھ وضع کرتا ہے۔ ہماری شاعری میں یہ علامات اسراء، معراج، شق الصدر، شق القمر، کربلا، شام غریباں، فرات صغریٰ، منصور، لوح طلسم، پلصراط، سیمرغ، کعبہ، زمزم اور قیامت کے استعاروں کی شکل میں ظاہر ہوتی ہیں۔"

(نئی نظم کے تقاضے، صفحہ ۱۰۹)

ان علامتوں میں چند ایک کا اضافہ بہت ضروری ہے، مثلاً انا الحق، ہجرت سومنات، حشر، محشر، یوم الست، کن فیکون، لن ترانی، برگِ حشیش، سامری، نعرۂ لاتذر، برادرانِ یوسف، مصر کا بازار، چشمہ حیواں یا آبِ حیات وغیرہ۔

یہ تمام علامات مسلمانوں کی اجتماعی عمرانی تاریخ کی کلید ہیں۔ ہر علامت آئینہ تمثال دار ہے، جس میں ایک کہانی اپنے پس منظر و پیش منظر کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

اب تیسری سطح پر اردو زبان کے پیرایۂ اظہار کا تجزیہ کیا جائے تو ہمیں اردو کے انداز بیان میں خالص اسلامی ذہن کارفرما نظر آتا ہے۔

کسی مرنے والے کی موت کے تذکرے میں مرحوم و مغفور کے الفاظ اور اناللہ وانا الیہ راجعون کی آیت کی موجودگی اسلامی ذہن کی موجودگی کی خبر دیتی ہے۔

الحمدللہ، للہ الحمد، نعوذ باللہ، لاحول ولا قوۃ الا باللہ العلی العظیم، رب ذوالجلال، رسول مقبولؐ کا تذکرہ، مصنف اور متکلم کے ذہن میں موجود اسلامی عقائد و افکار کی عکاسی کرتا ہے۔

چوتھی سطح زبان و ادب کا مجموعی مزاج ہے۔ ہر ادب ایک خاص ماحول میں پروان

چڑھتا ہے۔ ادب کی بنیادی طور پر دو سطحیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ ایک انسانی یا آفاقی، ایک مقامی یا قومی ثقافت کی سطح۔

انور سجاد لکھتے ہیں:

"آفاقیت مخصوصیت کے حوالے ہی سے حاصل کی جا سکتی ہے۔ ادیب اپنے معاشرے، اپنے زمانے کا باشندہ ہوتا ہے، ایک ثقافت، ایک طبقے سے متعلق ہوتا ہے۔ اس لئے ہر عظیم فن پارہ اپنے ماخذ میں مخصوصیت کا حامل ہوتا ہے لیکن اپنے نتائج میں آفاقی، کیونکہ وہ اپنے مخصوص تاریخی وجود کو آفاقیت کی طرف لے جاتا ہے۔ انسان آفاق کو سیراب کرتا۔ اپنے وجود کو محفوظ کرتا ہے۔ اپنی ذات کے شیرازوں کو اکٹھا کرتا ہے اور انسان پن کے خلانے کی کوششوں کے خلاف بھرپور مدافعت کرتا ہے۔"

(تلاش وجود، صفحہ ۲۴۹)

ہر قوم کی ایک مابعد الطبیعی فکر ہوتی ہے۔ مابعد الطبیعی فکر ادب کی بنیادی راہوں کا تعین کرتی ہے۔ جدید یورپ مابعد الطبیعیات کا منکر ہے، اس لئے یورپ میں جامد اشیاء بطور اشیاء موجود ہیں۔ مگر مسلمان ذہن کئی سطحوں پر اپنی الگ پہچان رکھتا ہے۔ مسلمان ذہن نے ادب کو کئی سطحوں پر متاثر کیا ہے۔ جن کی تفہیم کے لئے ہم انہیں الگ الگ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

پروفیسر جیلانی کامران لکھتے ہیں:

"سورۃ فاتحہ کے حوالے سے جہاں اور کئی سچائیاں واضح ہوتی ہیں، وہاں ایک مرکزی سچائی کا علم بھی ہوتا ہے اور وہ یہ ہے کہ صراط مستقیم کے بغیر خدا تعالےٰ کی ربوبیت کی شکر گزاری ممکن نہیں ہو سکتی۔ صراط مستقیم سے بھٹک جانا نہ صرف اپنے لئے عذاب کو دعوت دیتا ہے بلکہ خدا کے غضب کا موجب بھی ہے ان خطروں کے پیش نظر ایک ایسے راستے کا تصور پیدا ہوتا ہے جو انسان کے لئے رضائے الٰہی کا واحد راستہ ہے اور ذریعہ ہے۔ قرآنی تعلیمات میں صراط مستقیم پر متعدد بار اصرار کیا گیا ہے، لیکن سیدھے راستے کی سمت نمائی کے علاوہ آنکھوں کی روشنی پر بھی مفصل اصرار ہے۔ سیدھے راستے

کی پہچان ہی دراصل صراطِ مستقیم کی پہچان ہے۔"
(تنقید کا نیا پس منظر، صفحہ: ۱۵)

صراطِ مستقیم کے تصور سے ہی ہمارے ادب میں سفر کا استعارہ آیا۔ ہماری داستانوں کے درویش سفر کرتے ہیں۔ ملک ملک کی خاک چھانتے ہیں۔ بھٹکنے سے گریزاں رہتے ہیں۔ کیونکہ جانتے ہیں کہ بھٹکنا عذاب الیم میں مبتلا کر دیتا ہے انسان کو مغضوب اور ضالین بنا دیتا ہے۔

"قصہ چہار درویش" جو میر امن نے "باغ و بہار" کے نام سے لکھا اور تحسین نے "نو طرز مرصع" کے نام سے لکھا، سراسر درویشوں کے سفر کی کہانی ہے اس سفر میں خیر کی قوتیں ان کی معاون ہیں۔ منعم علیہم کی مدد ان کے شامل حال ہے اور گمراہی کی قوتیں انہیں بھٹکانے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔

حیدر بخش حیدری کی "توتا کہانی" "آرائش محفل"، سرور کی "فسانہ عجائب" بھی سفر کی داستانیں ہیں۔ طلسم ہوشربا اور بوستان خیال طلسمات میں سے صراطِ مستقیم کی دریافت کی تمثیلی صورت ہیں۔ ایسے ہی مذہب عشق بھی سفر کی ہی ایک کہانی ہے۔ جہاں خیر کی قوتیں معاون ہیں اور شر کی قوتیں انسان کو بھٹکا رہی ہیں۔

صراطِ مستقیم اور سفر کے تصور کے باطن میں جھانکیں تو ہمیں اسلام کے بنیادی موضوع کا پتہ چلتا ہے۔ یعنی خدا اور انسان۔ صراطِ مستقیم خدا تک پہنچنے کا راستہ ہے اور سارا سفر خدا کی تلاش کا عمل ہے۔ تلاش کے اس عمل کو ابن عربی نے عشق کا نام دیا ہے۔ لمعات میں عراقی نے عشق کے فلسفے کی وضاحت یوں کی ہے:

"عشق آغاز سے موجود ہے اور عشق کی دو شکلیں عاشق اور معشوق بعد میں رونما ہوتی ہیں۔ جب عاشق اور معشوق ایک دوسرے کو پہچان لیتے ہیں، تو ساری تلاش خواہش وصل بن جاتی ہے۔ اور جب ہر امتیاز، امتیازِ من و تو مٹ جاتا ہے تو وہ خدا کی ذات میں جذب ہو جاتے ہیں۔ جس سے ہر شے کا ظہور وجود ہے۔ خواہ اس صورت کو عشق کہا جائے یا کشش کے نام سے پکارا جائے، لیکن ہر صورت میں اسرار ایک ہے گو لفظ بے شمار ہیں۔"
(تنقید کا نیا پس منظر، صفحہ: ۲۰)

یہیں سے مجاز و حقیقت کا تصور پیدا ہوتا ہے فلسفۂ عشق میں مجاز حقیقت کی طرف ایک پل کا کام دیتا ہے۔ اس لئے تو اس دنیا کی فنا ایک بقا کا ذریعہ بنتی ہے۔ منصور حلاج کا ایک دعائیہ قصیدہ یوں شروع ہوتا ہے:

اُقتلونی یا ثقاتی　　　　اِنّا فی قتلی حیاتی

و مماتی فی حیاتی　　　　و حیاتی فی مماتی

ابن عربی کے فلسفۂ عشق کا پودا فکر اسلامی کی سرزمین سے پھوٹا ہے۔ فنا و بقا اور مجاز و حقیقت کے تصورات اس کے پھل اور پھول ہیں۔

صراط مستقیم، انسان، خدا اور کائنات کی تفہیم کی ہی ایک علامتی صورت ہے یعنی صراط مستقیم پر چل کر ہی بندہ اپنے خدا سے وصل حاصل کر سکتا ہے۔

دوسری قابل ذکر شے اسلام کا تصور حقیقت و تصور کائنات ہے۔ اسلام میں ہر شے ایک اعلیٰ حقیقت کی ترجمان ہوتی ہے اور اپنے سے کہیں بڑی سچائی کی طرف ایک اشارہ ہے۔

اسلام میں حقیقت اولیٰ ایک ہے۔ یہی کائنات کا محور ہے مرکز ہے اور منتہیٰ ہے۔ توحید سے وحدت انسانیت اور وحدت الوجود کے مسائل پیدا ہوئے اور مسلمانوں میں مقبول اور مروج ہو گئے۔ اسی لئے مسلمانوں کے ادب میں تخصیص کی بجائے تعمیم ہے۔ انفرادی حسن کی بجائے مثالی حسن ہے۔

مسلمانوں کے ادب میں ہمیشہ دو دائرے موجود رہے ہیں۔ ایک حسن ازل کا دائرہ اور ایک انسانی حسن کا دائرہ۔ اعلیٰ ادب میں چھوٹا دائرہ بڑے دائرے کی طرف سفر کا ایک استعارہ بنتا دکھائی دیتا ہے۔ اس انداز فکر کی بہترین ترجمان غزل ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا شعر ہے:

غزل کے روپ میں تہذیب گا رہی تھی ندیم
مرا کمال مرے فن کے اِس رچاؤ میں تھا

فتح محمد ملک لکھتے ہیں:

"اظہار کے یہ فنی سانچے حقیقت کے اس تصور کی دین ہیں، جس کا دائرہ عالم طبیعی تک محدود نہ تھا بلکہ مابعد الطبیعیات تک پھیلا ہوا تھا۔

جس کی رو سے:

جسم خاکی کے تلے جسم مثالی بھی ہے
اک قبا اور بھی ہم زیر قبا رکھتے ہیں

جیلانی کامران ابن عربی کے قصائد کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

"ان قصیدوں میں جو پہلی بات دکھائی دیتی ہے، یہ ہے کہ نظم کے کردار تمثیلی ہیں یعنی ان کا وجود نصف انسانی اور نصف فکری ہے۔ اس لحاظ سے جب عشق کا جذبہ ظاہر ہوتا ہے، تو وہ تمثیلی کرداروں کے حوالے سے فوراً تمثیلی صورت اختیار کر لیتا ہے۔"

(تنقید کا نیا پس منظر، صفحہ: ۲۴)

ہماری داستانیں نثر میں ہوں یا نظم میں، ساری کی ساری ایک علامت بن جاتی ہیں۔ اسی حوالے سے مذہب عشق اور دوسری داستانوں کی علامتی تشریح کے ذریعے انہیں روحانی سفر کا ایک استعارہ قرار دے دیا گیا ہے۔ غزل میں بے شمار علامات غزل کو ایک وسیع تر پس منظر عطا کر دیتی ہیں۔ اس پس منظر میں غزل کے کئی ایسے مفاہیم سامنے آتے ہیں جو غزل کو ایک روحانی تجربہ یا واردات کی صورت میں پیش کر دیتے ہیں۔ ان علامتوں کے بارے میں انتظار حسین لکھتے ہیں:

"ہماری علامتیں کچھ براہ راست ہمارے مذہبی تجربے سے ماخوذ ہیں اور کچھ ان تہذیبی روایتوں سے جس کی گہری تہہ میں یہ مذہبی تجربہ پانی کی رو کی طرح جاری ہے۔"

(علامتوں کا زوال، صفحہ ۴۵)

ایک حدیث میں دل کو انسانی جسم کا مرکز قرار دیا گیا ہے۔ اسی لئے دل مسلمانوں کی شاعری میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ دل کو کبھی پورے جسم کے مقابل لایا گیا ہے۔ اور کبھی جسم کے نمائندہ کے طور پر۔ بہرحال دل ہمیشہ اعلیٰ تر حیثیت کا مالک رہا ہے اور علویت کا نمائندہ رہا ہے۔ ابن عربی کے ایک قصیدے میں آیا ہے:

"وہ ہرن
جو میری پسلیوں کی چراگاہ میں بحفاظت مقیم ہے۔" (ترجمان الاشواق: قصیدہ ۲۰)

دل کی مرکزیت سے کئی نئے مضامین نکلے ہیں۔ مثلاً دل کو عشق کا مرکز قرار دیا گیا ہے۔ دل کو عرش الٰہی قرار دیا گیا ہے۔

قلب المؤمن عرش اللہ تعالیٰ بھی کہا گیا ہے۔ دل ہمارے ادب میں ایک اعلیٰ حیثیت کا حامل رہا ہے۔ علامہ اقبال نے دل کو من کہا ہے اور دل کی دنیا کو من کی دنیا۔ انہوں نے جسم کی دنیا اور من کی دنیا کا تقابل یوں کیا ہے:

من کی دنیا، من کی دنیا، سوز و مستی، جذب و شوق
تن کی دنیا، تن کی دنیا، سود و سودا، مکر و فن

اسلام میں عمل کے ساتھ ساتھ مثال کی اہمیت بھی واضح ہے۔ قرآن کے ساتھ صاحب قرآن کی عظمت مسلمہ ہے۔ ایسے ہی یہ بھی ضروری ہے کہ ایسے مثالی انسانوں کا ہر دور میں وجود ضروری ہے جو مثالی کردار کے حامل ہوں۔ مرثیہ ماضی کے مثالی کرداروں کی عظمت کی تلاش کا ایک عمل ہے۔ معرکہ حق و باطل میں حق کے نمائندوں کی باطل کے نمائندوں سے نبرد آزمائی اور اپنے کردار کا مظاہرہ اسلام کی مثال کی حیثیت رکھتا ہے۔

مرثیہ کے ساتھ ساتھ قصیدہ اور دوسری اصناف میں کرداروں کا مثالی ہونا دراصل اس کردار کی تلاش کا عمل ہے، جو مثال بن سکے، نمونہ بن سکے۔

مسلمانوں کا زمان و مکان کے بارے میں ایک مخصوص رویہ ہے۔ مسلمان صرف ایک عالم پر اکتفا نہیں کرتا، بلکہ مختلف دوسرے زمان و مکان پر بھی ایمان رکھتا ہے معرفتہ زمان و مکان پر ہمارے فلسفیوں اور صوفیوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے خطبات اور کلام میں زمان و مکان کے بارے میں بہت سی فکر انگیز بحثیں اٹھائی ہیں۔ حضرت ابن عربی کی کتاب فتوحات مکیہ میں زمان و مکان کا مطالعہ و مشاہدہ شامل ہے ہمارے ادب میں خصوصاً غزل میں ایسا سرمایہ کثیر مقدار میں موجود ہے جو دوسرے عوالم کی طرف شعراء کا استعارہ بن سکتا ہے۔

ایک بات جو متنازعہ فیہ ہے۔ مگر مسلمانوں کے ادب میں مدت سے موجود ہے اور اس کی ابتدا کا سراغ ہمیں شیخ اکبر ابن عربی علیہ الرحمتہ کے ہاں ملتا ہے، یعنی انسانی صوفی رویہ۔ اس میں مذہب کی حدود و قیود اور تعصبات کو پھلانگ کر عالمگیر انسانی وحدت کا تصور پایا جاتا ہے۔ اسلام دوسرے مذاہب کا انکار نہیں کرتا۔

بلکہ ان کی تکمیل کے ذریعے ان کی تنسیخ کرتا ہے۔ اسی سے یہ رویہ پیدا ہوا کہ ابن عربی نے اپنے ایک قصیدہ میں لکھا:

میرا دل ہر حالت پر قادر ہے۔

جہاں راہب کے لئے خانقاہ اور بتوں کے لئے معبد ہرنوں کے لئے چراگاہ اور حج کو آنے والوں کے لئے کعبہ ہے۔ جہاں توریت کے لئے نسخے اور قرآن کی سورتیں ہیں۔ میرا مذہب عشق ہے اور جہاں میرے اونٹوں کی نکیل مڑتی ہے، وہیں میرے ایمان کی سچائی ہے۔"

(بحوالہ: تنقید کا نیا پس منظر، صفحہ: ۲۶)

وحدت انسانیت کا یہ تصور اردو ادب میں موجود ہے۔ دین اسلام کے بارے میں پیدا ہونے والے رویوں کا ایک خاکہ ہے۔ ان رویوں کی روشنی میں اردو ادب کا جائزہ لیا جائے تو ادب کی اسلامی شناخت بآسانی ممکن ہو سکے گی۔ اردو گرائمر کا سارے کا سارا ڈھانچہ عربی سے لیا گیا ہے۔ اسم فعل حرف، اقسام فعل، اسم کی اقسام سبھی کچھ عربی سے مستعار ہے۔ جملہ کی اقسام اور اس کا نحوی ڈھانچہ عربی سے ماخوذ ہے۔

اردو کے عروض کا ڈھانچہ بھی عربی سے لیا گیا ہے۔ ہمارے بعض شعراء نے ہندی پنگل کو اپنانے کی کوشش کی۔ مگر بحیثیت مجموعی عربی عروض ہی اردو ادب میں رائج رہا اور رائج ہے۔

مختلف علوم و فنون کی اصطلاحات کے سلسلے میں ہمیشہ عربی اور فارسی زبان کی مدد حاصل کی گئی ہے۔ ہماری سائنسی، جغرافیائی، ادبی اور قانونی اصطلاحات عربی اور فارسی سے حاصل کی گئی ہیں۔

اب ہم اردو ادب کا جائزہ لیتے ہیں اور اس کی اسلامی شناخت کی پہچان بھی کرتے ہیں:

مثنوی ایک قدیم صنف شاعری ہے۔ دکن کے مثنوی نگاروں سے دیا شنکر نسیم تک ہر مثنوی نگار نے حمد و نعت اور منقبت کے اشعار سے ابتداء کی یہاں تک کہ ہندو شاعر دیا شنکر نسیم نے گلزار نسیم کی ابتداء بھی حمد و نعت اور منقبت سے کی ہے۔

یہی حال منظوم داستانوں کا ہے۔ ان کا آغاز بھی حمد و نعت سے ہوتا ہے۔ ان کے مفاہیم میں مسلم عقائد موجود ہیں۔ اس کا تصورِ کائنات خالص اسلامی عقائد سے پیدا ہوا ہے۔ داستانوں کے مافوق الفطرت عناصر معجزے اور کرامت کے تصور سے پیدا ہوتے ہیں۔ داستانوں میں بہت سی علامتیں ملتی ہیں۔ جیسے سلیمانی ٹوپی سے انسان غائب ہوتا ہے۔ ہندو داستانوں میں بھی انسان غائب ہوتے ہیں۔ مگر یہ کارنامہ الوپ انجن کا ہوتا ہے۔ انھی علامتوں کے متعلق انتظار حسین لکھتے ہیں:

"ہماری علامتیں کچھ براہِ راست ہمارے مذہبی تجربے سے ماخوذ ہیں اور کچھ ان تہذیبی روایتوں سے جس کی گہری تہہ میں یہ مذہبی تجربہ پانی کی رو کی طرح جاری ہے۔"

(علامتوں کا زوال از انتظار حسین ص صفحہ ۴۵)

سید انشاء نے رانی کیتکی کی کہانی میں خالص ہندی تہذیب کی عکاسی کی ہے لیکن وہ اپنے ذاتی عقائد کو نہ چھپا سکے۔ انہوں نے کہانی کی ابتدا حمد و نعت سے کی۔

ہماری کہانیاں یا تو درویشوں کے قصے ہیں یا شاہوں کے، اور دونوں کا ہماری تہذیب میں ایک اہم مقام ہے۔ داستانِ امیر حمزہ میں رزم بھی ہے اور بزم بھی۔ مگر ہر جگہ اسلامی عقائد اور اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔

فسانۂ عجائب اور باغ و بہار میں ہندی اور مسلم تہذیبیں گلے ملتی نظر آتی ہیں ان میں اسلامی عقائد اور اسلامی معاشرت ہندو معاشرت سے معانقہ کر رہی ہے۔

مرثیہ خالص اسلامی شناخت رکھتا ہے۔ رزمِ حق و باطل میں مسلم کردار کا عمل اپنے اسلامی روپ میں موجود ہے۔ میر انیس اور میرزا دبیر سے آج کے مرثیہ گو شعراء تک مرثیہ میں اسلامی عقائد اور حق کے ساتھ وابستگی کا اظہار نمایاں ہے۔

قصیدہ اگرچہ دربار سے پیدا ہوا مگر اس کے دعائیہ حصہ نے اسے خالص اسلامی شناخت عطا کر دی ہے۔ بادشاہوں کی تعریف کے سلسلے میں ان کی دین خدا اور رسولؐ سے وابستگی کا اظہار بھی اسے خالص اسلامی شناخت عطا کر دیتا ہے۔

غزل ہماری شاعری کی آبرو ہے۔ قلی قطب شاہ سے فیض احمد فیض تک سبھی

شعراء کے ہاں اسلامی عقائد، اسلامی شعائر اور اسلامی نظام فکر کے کئی پہلو علامات کی صورت میں یا فکری پس منظر کی صورت میں موجود ہیں۔ اس کی ایک جھلک بطور مثال پیش کی جاتی ہے:

صفا کر دل کے آئینے کو حاتم
دکھا چاہے سجن گر آشکارہ — حاتم

وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آسکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے — درد

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
اس کی ہر بات اک مقام سے ہے — میر

اس شعر کو صوفیاء کے احوال و مقام کے نظر کے روشنی میں دیکھا جائے۔

نقش صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو
قطرہ بھی ہے دریا جو دریا سے واصل ہو گیا — آتش

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی وجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے — غالب

تعینات کی حد سے گزر رہی ہے نگاہ
بس اب خدا ہی ہے نگاہ والوں کا — فانی

مجھی میں رہے مجھ سے مستور ہو کر
بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر — اصغر

(نحن اقرب من حبل الورید)

سعی سے بہتر تن آسانی مری
کفر سے بدتر مسلمانی مری — حالی

عطا ہو اس وفا دشمن کو توفیق کرم یارب
وگرنہ خود مجھی کو بے نیاز مدعا کر دے — حسرت

ہنستے جاتے ہیں چپ چاپ سلگتے جاتے ہیں
مثال چہرۂ پیمبراں گلاب کے پھول — مجید امجد

ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی — فیض

نظم میں بھی یہی کیفیت ہے، ہم اردو نظم کو ہر پہلو سے اسلامی عقائد اور اسلامی معاشرت سے متاثر دیکھتے ہیں۔ اس کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

نظیر اکبر آبادی

کوئی دوستوں کو سمجھتا ہے دل میں اپنا غیر — کوئی دشمنوں سے دل کا نکالے ہے اپنا بیر
کہتا ہے اس نظیر بھی آتش کی دیکھ سیر — یارب! تو سب کی کیجیو برسہا برس کی خیر
بے طرح کر رہی ہے نمود اری شب برات

الطاف حسین حالی

یہ گدلا ہوا جب کہ چشمہ صفا کا — گیا چھوٹ سر رشتہ دین ہدیٰ کا
رہا سر پہ باقی نہ سایہ ہما کا — تو پورا ہوا عہد تھا جو خدا کا
کہ ہم نے بگاڑا نہیں کوئی اب تک
وہ بگڑا نہیں آپ دنیا میں جب تک

محمد حسین آزاد

دیکھ کاغذ کا ورق ہاتھ میں تھراتا ہے — اور قلم ہاتھ سے تھرا کے گر جاتا ہے
میرے اللہ تو ہی اب ہے بچانے والا — تیرے آزاد کو جاڑے سے پڑا ہے پالا

فیض احمد فیض

سنو کہ اس حرفِ لم یزل کے
ہمیں تمھیں بندگان بے کس
علیم بھی ہیں خبیر بھی ہیں!
سنو کہ ہم بے کس و ناکس
بشیر بھی ہیں نذیر بھی ہیں — (شام شہر یاراں)

ن۔ م۔ راشد

سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں
سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن

سب آلام کا انبار بے پایاں
گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیر پر
تو سرمہ در گلو انساں
سلیماں سربزانو اور سبا ویراں
سبا ویراں (ایران میں اجنبی)

مجید امجد:

یہ کائنات مرا اک تبسم رنگیں
بہار خلد — مری اک نگاہ فردوسیں
ہیں جلوہ خیز زمین و زماں مرے دم سے
ہے نور ریز فضائے جہاں مرے دم سے
گھٹا؟ نہیں یہ مرے گیسوؤں کا پرتو ہے
ہوا؟ نہیں مرے جذبات کی تگ و دو ہے
جمال گل؟ نہیں بے وجہ ہنس پڑا ہوں میں
نسیم صبح؟ نہیں سانس لے رہا ہوں میں
یہ زندگی تو ہے اک جذبۂ والہانہ مرا
یہ عشق تو ہے اک احساس بے خودانہ مرا
ظہور کون و مکاں کا سبب فقط میں ہوں
نظام سلسلۂ روز و شب فقط میں ہوں
(حسن و شباب اختر)

علامہ اقبال غزل و نظم میں ایک بہت بڑا نام ہے۔ علامہ کی غزل اور نظم میں اسلام، اسلامی عقائد، ملت اسلامیہ کا درد اور فکر اسلامی جلوہ کناں ہے۔ ان کی غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

تو ہے محیط بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

قلندر جز دو حرفِ لا الٰہ کچھ بھی نہیں رکھتا
فقیہہ شہر قاروں ہے لغت ہائے حجازی کا

اک شرعِ مسلمانی، اِک جذبِ مسلمانی
ہے جذبِ مسلمانی سِرّ فلک الافلاک

تو بے بصر ہو تو یہ مانعِ نگاہ بھی ہے
وگرنہ آگ ہے مومن جہاں خس و خاشاک

نظموں سے چند اشعار:

شوقِ ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو، عشق حضور و اضطراب (بالِ جبریل)

خدائے لم یزل کا دستِ قدرت تو زباں تو ہے
یقیں پیدا کر اے غافل کہ مغلوبِ گماں تو ہے

پرے ہے چرخِ نیلی فام سے منزل مسلماں کی
ستارے جس کی گردِ راہ ہوں وہ کارواں تو ہے

مکاں فانی مکیں آنی، ازل تیرا ابد تیرا
خدا کا آخری پیغام ہے، تو جاوداں تو ہے

طلوعِ اسلام (بانگِ درا)۔

اردو غزل میں نذیر احمد شرر، راشد الخیری، نسیم حجازی اور ایم اسلم وہ نام ہیں جن کے مدنظر اسلام، اسلامی تعلیمات یا اسلامی تاریخ تھی۔ مثلاً نذیر احمد کے ناول توبتہ النصوح، مرآۃ العروس، بنات النعش، رویائے صادقہ، ابن الوقت، ایامیٰ فسانۂ مبتلا اسلامی تعلیمات اور دینی تربیت کے مقصد کے پیش نظر لکھے گئے انہوں نے ان قصوں میں لمبے لمبے وعظ لکھ کر اسلام کی حقانیت کے لئے دلائل کا انبار اکٹھا کیا۔

راشد الخیری کے ناولوں میں ماہ عرب اور بیدہ کا لال وغیرہ میں خالص اسلام اور اسلامی تاریخ نظر آرہی ہے۔

نسیم حجازی کے ناول محمد بن قاسم، یوسف بن تاشفین اور تلوار ٹوٹ گئی اور معظم علی وغیرہ اسلامی تاریخ کو پیش کرتے ہیں۔ اگرچہ مسخ کر کے۔ عبدالحلیم شرر کے ناول منصور موہنا، ایام عرب، فردوس بریں وغیرہ اسلامی تاریخ اور تاریخ عرب کی تفصیلات پیش کرتے ہیں۔

ایم اسلم کے ناول بھی اسلامی تاریخ کے بہت سے اوراق بے نقاب کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا ناول آگ کا دریا صدیوں کی تاریخ پر مشتمل ہے اس میں ہندوستان کا اسلامی دور، اسلام اور مسلمانوں کا ایک خوبصورت نقشہ پیش کرتا ہے۔ ان کا سوانحی ناول "کار جہاں دراز" ہے کا ایک بڑا حصہ تذکروں کی زبان میں لکھا گیا۔ نیز اس میں اسلامی تاریخ کا ایک بڑا حصہ خوبصورتی سے سمویا گیا ہے۔ بعض جگہ اسلامیت کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ ناول کا ایک اقتباس ہے۔

"یہ جو بعض اصحاب کا قول ہے کہ مذہب اسلام میں قطع علائق ممنوع ہے۔ اکابر صوفیا، رہبانی مسیحی واہل ہنود سے متاثر رہے ہمارے نزدیک یہ نظریہ چنداں صحیح نہیں۔ اس واسطے کہ جب امت رسول کے حاکموں نے طور طریق شاہان عجم کے اختیار کیے، خود کو بصد ناز خسرو دارا کہلوایا، وہ اور ان کے حاشیہ بردار مظالم بغداد پر کرتے تھے، تب آئمۂ و اولیاء نے اقتدار پرستی کے خلاف تحریک گویا شروع کی اور ہم جو نسل سے آئمۂ صوفیا کی ہیں، ارکان دولت میں شامل ہو کر داخل طبقہ امرا نہیں ہوئے۔ لبادے کار چوبی طلائے مغرق زیب تن کرتے تھے۔ ہاتھیوں پر سوار ہوتے تھے، شیخین، اویس قرنی اور ابوذر غفاری کو بھولے تھے اور یہ سراسر فراموش کر چکے تھے کہ ملوکیت و شہنشاہیت کے معاملات خطرناک ہیں"

(کار جہاں دراز ہے)

انتظار حسین کے ناول بھی اسلامیت کی جھلک بڑی خوبصورتی سے دکھاتے

ہیں۔ ان کے خوبصورت ناول میں "بستی" میں اسلامیت کا رنگ نمایاں ہے۔ اس کا مرکزی کردار ذاکر ہے۔ ذاکر کا مصدر ذکر ہے۔ گویا یہ فکر اسلامی سے جنم لینے والا کردار ہے۔ بستی کے چند مکالمے ہمیں ولیوں کے تذکروں کی یاد دلاتے ہیں

"مولانا قیامت کب آئے گی"

"جب پھر مرجائے گا اور گاٹے بے خوف ہوجائے گی"

"پھر کب مرے گی اور گاٹے کب بے خوف ہوگی؟"

"جب سورج مغرب سے نکلے گا۔"

"سورج مغرب سے کب نکلے گی۔"

"جب مرغی بانگ دے گی اور مرغا گونگا ہوجائے گا۔"

"مرغی کب بانگ دے گی اور مرغا کب گونگا ہوگا؟"

"جب کلام کرنے والے چپ ہوجائیں گے اور جوتے کے تسمے باتیں کریں گے۔"

(بستی)

بستی میں ۱۹۷۱ء کی شکست کو ۱۸۵۷ء کی شکست کے حوالے سے اور فرد کی شکست وریخت کو تہذیبی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو افسانہ بھی اپنی اسلامی شناخت رکھتا ہے۔ پریم چند اردو کے پہلے باقاعدہ افسانہ نگار تھے۔ ان کے افسانوں میں اسلامی معاشرت کی جھلکیاں نمایاں ہیں خصوصاً ان کے افسانے "عید گاہ" اور "حج اکبر" وغیرہ اسلامی شناخت رکھتے ہیں۔ زمانی لحاظ سے سجاد حیدر یلدرم نے سب سے پہلے افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ ان کے افسانے نکاح ثانی، ازدواج محبت حکایہ لیلیٰ ومجنوں میں اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔

نیاز فتح پوری یلدرم کے بعد رومانوی تحریک کے نمایاں افسانہ نگار تھے۔ انہوں نے نگارستان، جمالستان، نگارشاتِ نیاز وغیرہ میں ایسے افسانے بھی لکھے ہیں، جن میں اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔ مثلاً "نگارستان" کے افسانے "چند گھنٹے ایک مولوی کے ساتھ" میں ایک مولوی کی منافقت کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

انتظار حسین نے افسانوں کو اسلامی تہذیب کا نمائندہ بنایا انہوں نے اپنے

ایک مضمون میں خود لکھا ہے کہ :-

"میں افسانہ کیا لکھتا ہوں کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں گا اور آتش رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں لیکن آتش رفتہ کے سراغ کا سلسلہ شروع ہو جائے، تو بات سن ستاون تک محدود نہیں رہ سکتی۔ پہنچنے والا میدان کربلا تک بھی پہنچ سکتا ہے اور اس کے پیچھے جنگ بدر تک بھی پہنچ سکتا ہے کہ یہ ہماری تاریخ کی اولیں آگ ہے۔"

(اجتماعی تہذیب اور افسانہ۔ علامتوں کا زوال: صفحہ ۲۱)

انتظار حسین کے افسانے "زرد کتا" میں مسلم صوفیا کے تذکروں کی جھلک ملتی ہے اور آخری آدمی میں قرآنی آیت کونوا قردۃ خاسئین (تم ذلیل بندر ہو جاؤ) کی تفہیم عہد نامہ قدیم کی روشنی میں کی گئی ہے۔ بستی میں حضرت نوح علیہ السلام کے واقعہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔

انتظار حسین کے بیشتر افسانوں میں کرداروں کے نام کرداروں کے مکالمے اور افسانوں کا ماحول خالص اسلامی شناخت رکھتا ہے۔

"زرد کتا" کا ایک مکالمہ ہے :

"یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟"

فرمایا! زرد کتا تیرا نفس ہے۔ "زرد کتا"

خاکہ اردو ادب کی ایک ترقی پذیر صنف ہے۔ آب حیات میں شعراء کی قلمی تصاویر میں خاکہ نگاری کی جھلک ملتی ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے "نذیر احمد کی کہانی" میں ایک کردار کی زندگی کی تصویر دکھائی ہے۔ نذیر احمد کی تعلیم کے ضمن میں برصغیر کی معاشرت میں دینی تعلیم کی تصویر ملتی ہے۔ ایسے ہی ایک "یادگار مشاعرہ میں" ہمارے برصغیر کے ایک خصوصی تہذیبی ادارے مشاعرے کی جھلک دکھائی گئی ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خاکے ابوبکر اسلیمان اشرف، محمد علی جوہر، ابوالکلام آزاد اسلامی پہچان کے حامل ہیں۔

اردو میں ڈرامے کا آغاز امانت کی اندر سبھا سے ہوتا ہے۔ ڈرامے کے

کے سلسلے میں آغا حشر اور امتیاز علی تاج کا نام نمایاں ہے۔ دونوں کا تہذیبی شعور پختہ ہے۔ ان کے ہاں اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔ آغا حشر کے ڈراموں میں مکالمے اور تاج کے ڈراموں کے مفاہیم اپنی اسلامی شناخت رکھتے ہیں۔

خطوط نگاری کے سلسلے میں دو نام بہت نمایاں ہیں۔ غالب اور مولانا ابوالکلام آزاد غالب کے خطوط کو انتظار حسین نے ناول قرار دیا ہے۔ اس کا موضوع دلی ہے اور اس کے کردار دلی کی سرزمین میں بسنے والے اور پھر اجڑ کر برباد ہو جانے والے کردار ہیں۔ انتظار حسین لکھتے ہیں:

"اس ناول کا مرکزی کردار دلی ہے۔ ضمنی کردار وہ محلات، حویلیاں کچے پکے گھر اور دکانیں ہیں۔ جن میں سے بہت کو ڈھا دیا گیا۔ بہت کو خالی کرایا گیا۔ ان کے وہ مکین جن میں سے کچھ خانہ نشین، کچھ جزیرہ نشین ہو گئے کچھ تہ تیغ ہوئے، کچھ پھانسی چڑھے۔ باقی کو در بدری خاک بسری نصیب ہوئی اور وہ کوئیں۔ جن میں سے کچھ یک قلم کھاری ہو گئے۔ کچھ خاک سے اٹ گئے۔ ان ضمنی کرداروں کے اردگرد منڈلاتی ہوئی پوری فضا کا موسموں اور طور طریقوں کا، جس طریقے سے ذکر کیا ہے اور جس طرح یہ ذکر مختلف موڑوں سے گزر کر اپنے المناک انجام تک پہنچا ہے۔ وہ ایک ناول کی ابتداء اور انتہا کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ یہ ہے وہ ناول جہاں دلی کی محبت شاعری بن گئی ہے۔

(بحوالہ تحسین و تردید: فتح محمد ملک صفحہ ۸۹)

ابوالکلام آزاد عالم دین بھی تھے اور ادیب بھی۔ انہوں نے ترجمان القرآن لکھا تذکرہ لکھا اور خطوط کے کئی مجموعے بھی۔ غبار خاطر ان کے خطوط کا ایسا مجموعہ ہے جو ان کی پہچان کا ایک بڑا ذریعہ ہے۔ خطوط میں کہیں چڑیا چڑے کا قصہ ہے کہیں چائے کا اور کہیں اپنا درد دل بیان کیا ہے مگر ہر جگہ ان کا دینی علم اپنی جھلک دکھا دیتا ہے۔ اسلام اور اسلامیت کی جھلک ان کی تحریر میں نمایاں ہے۔ ان کے اس مجموعے کا آخری خط اس لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے کہ اس میں مسلمانوں میں

موسیقی کی تاریخ اختصار سے قلم بند ہو گئی ہے۔

شاعری میں حمد و نعت کا اور نثر میں دینی ادب کا ذکر اس سلسلے میں بہت ضروری ہے۔ حمد و نعت کی دینی پہچان اس قدر نمایاں ہے کہ کسی مثال کی ضرورت نہیں۔ نیز ہمارے تقریباً ہر قابل ذکر شاعر نے حمد اور نعت لکھی ہے۔ حمد و نعت میں محسن کاکوروی، مولانا احمد رضا، مولانا محمد قاسم نانوتوی، شاہ اسمٰعیل شہید، حالی، علامہ اقبال اور عبدالعزیز خالد نمایاں نام ہیں۔

دینی ادب میں ہمیں دو انداز ملتے ہیں۔ ایک انداز بیان شاہ ولی اللہؒ کے خانوادے کا پیش کردہ ہے۔ شاہ عبدالقادر کا موضح قرآن، شاہ رفیع الدین کا ترجمہ قرآن اور شاہ عبدالعزیز کی فتح العزیز نے اس انداز کی نیو اٹھائی۔ اس انداز میں لکھنے والے مولانا محمد قاسم نانوتوی، مولانا احمد رضا خاں، مولانا محمود الحسن مولانا اشرف علی تھانوی اور مفتی محمد شفیع نمایاں ہیں۔ انھوں نے تفسیر، حدیث فقہ اور کلام جیسے کئی موضوعات پر لکھا اور اسلام کی تعلیمات کو اجاگر کیا۔

دوسرا انداز بیان سرسید اور شبلی کا ہے۔ اس انداز میں لکھنے والوں میں نذیر احمد، چراغ علی، ابوالکلام آزاد، علامہ مشرقی، خواجہ احمد الدین، مولانا مودودی غلام احمد پرویز اور غلام جیلانی برق کے نام نمایاں ہیں۔ ان میں سے ہر ایک نے اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے مگر ادبی زبان استعمال کرنے اور عقلی انداز اپنانے میں سبھی کے ہاں قدر مشترک ہے۔ ان کا قلم بھی دین کے ہر پہلو پر رواں نظر آتا ہے۔ مگر ہمارے دور کے علماء مابعد الطبیعیات پر قلم اٹھانے کا نہ جانے حوصلہ نہیں رکھتے یا علم نہیں رکھتے ہیں۔ علمی و تنقیدی مقالات لکھنے والوں میں شبلی، سلیمان ندوی، محمود شیرانی، مولوی محمد شفیع اور سید عبداللہ کے نام نمایاں ہیں۔ ان کا دینی شعور اس قدر پختہ ہے کہ اسلامیت کی جھلک ان کی اکثر تحریروں میں نمایاں نظر آتی ہے۔ ہماری تنقید کا آغاز شبلی و حالی کی تنقیدی کاوشوں سے ہوا۔ دونوں کے ہاں تنقیدی شعور نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کے بعد تنقید کی روایت کو پروان چڑھانے میں محمد حسن عسکری، ریاض احمد، سید عبداللہ، سلیم احمد اور جیلانی کامران کا نام اور کردار نمایاں ہے۔ ان کے ہاں اسلامیت کی جھلک واضح ہے۔

محمد حسن عسکری نے پاکستانی ادب کا نعرہ بلند کیا اور ادب میں دینی روایت کی تلاش کا علم اٹھایا۔

الغرض اردو ادب میں اسلامیت اور اسلام کی جھلک اس قدر نمایاں ہے کہ یہ واضح طور پر اپنی اسلامی شناخت رکھتا ہے۔

برصغیر میں مسلمانوں کی آمد اور اسکے لسانی اثرات

برصغیر میں مسلمانوں کی آمد کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ جنوبی ہندوستان کے ساحلی علاقوں میں بحیثیت تاجر، سندھ اور شمالی ہندوستان میں بطور فاتح اور حکمران آئے۔ رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی پیدائش سے قبل عرب تاجر ہندوستان کے ساحلی شہروں میں تجارت کی غرض سے بحری راستوں سے آتے تھے۔ یہ سفر رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی پیدائش اور آپؐ کی بعثت کے بعد بھی جاری رہا۔ بعض تاجروں نے ہندوستان کے ساحلی شہروں میں رہائش بھی اختیار کی۔

۷۱۲ء میں محمد بن قاسم سندھ پر حملہ آور ہوا اور دو سال کے عرصے میں ملتان تک کا علاقہ فتح کر لیا۔ اس کے بعد سندھ عرب خلافت کا حصہ بن گیا اور دو سو سال تک اموی اور عباسی خلافت کے زیر نگیں رہا۔

برصغیر میں شمال مغرب کی طرف سے سب سے پہلے امیر سبکتگین داخل ہوا اس نے پشاور فتح کیا اور یہاں ۹۹۰ء میں پہلا مسلمان حاکم مقرر کیا۔ محمود غزنوی نے ہندوستان پر سترہ حملے کئے اور ہندوستان کے مختلف علاقے فتح کر کے اپنی عملداری میں شامل کئے۔

محمود غزنوی نے پنجاب، سرحد، گجرات وغیرہ مختلف علاقوں میں اپنے حاکم مقرر کئے مگر اس کے جانشین زیادہ دیر تک حکومت کی وسعت کو برقرار نہ رکھ سکے شہاب الدین غوری نے ۱۱۷۵ء میں برصغیر پر پہلا حملہ کیا۔ اس نے اپنے غلام قطب الدین ایبک کو لاہور کا حاکم مقرر کیا۔ قطب الدین ایبک نے دہلی پر حملہ کر کے دہلی کا پہلا مسلمان بادشاہ ہونے کا شرف حاصل کیا۔ قطب الدین ایبک سے مغل عہد تک حسب ذیل پانچ مسلمان خاندان دہلی اور برصغیر پر حکومت کرتے رہے۔

۱۔	خاندان غلاماں	۱۱۹۶ء	تا	۱۲۹۰ء	۹۴ سال
۲۔	خاندان خلجی	۱۲۹۰ء	تا	۱۳۲۰ء	۳۰ سال
۳۔	خاندان تغلق	۱۳۲۰ء	تا	۱۴۱۳ء	۹۳ سال
۴۔	خاندانِ سادات	۱۴۱۴ء	تا	۱۴۵۱ء	۳۷ سال
۵۔	خاندان لودھی	۱۴۵۱ء	تا	۱۵۲۶ء	۷۵ سال

علاؤالدین خلجی کے عہد میں مسلمانوں نے دکن پر حملہ کیا اور اسے فتح کر لیا۔ محمد تغلق نے ۱۳۲۵ء میں دہلی کی بجائے دکن کے شہر دیوگری کو اپنا دارالحکومت بنایا اور اس کا نام دولت آباد رکھا اس نے دہلی کی تمام آبادی کو نئے دارالسلطنت میں نقل مکانی کا حکم دیا۔ اس طرح وسیع پیمانے پر نقل آبادی عمل میں آئی۔ اس طرح مسلمان پورے برصغیر میں پھیل گئے۔

برصغیر میں پہنچنے والے مسلمانوں کی زبانیں عربی، فارسی اور ترکی تھیں۔ مسلمان نئی زبانیں اور نیا کلچر لے کر آئے۔ برصغیر کی مقامی زبانیں جمود کے باعث قوتِ نمو سے محروم ہو چکی تھیں یہ زمانہ برصغیر میں فکری انتشار اور ذہنی جمود کا تھا۔ مسلمانوں کی آمد کے باعث ہندایک نئے تحرک سے آشنا ہوا۔ مسلمانوں کی آمد کے اثرات یہاں کی ہر زبان میں محسوس کئے جا سکتے ہیں سندھ میں مسلمانوں کی آمد نے سندھی زبان کو نیا روپ عطا کیا اسی طرح پنجاب اور دوسرے خطوں کی زبانوں میں مسلمانوں کی آمد نے اپنے اثرات مرتب کیے۔

ایک زبان ایسی بھی تھی جس نے مسلمانوں کی زبانوں یعنی عربی، فارسی اور ترکی سے اس قدر استفادہ کیا کہ ایک ترقی پذیر زبان کی حیثیت اختیار کر گئی۔ یہ نئی زبان ہر پہلو سے مسلم کلچر سے مستفید تھی۔ اس کا ذخیرہ الفاظ، اس کا طرزِ احساس، نظامِ خیال، اور اندازِ بیان ہر لحاظ سے مسلم کلچر کا آئینہ دار تھا۔ مسلمانوں نے اِسں زبان کو اس حد تک ترقی دی کہ یہ برصغیر کے ہر علاقے میں بولی اور سمجھی جانے لگی۔ اس زبان نے فارسی زبان سے بہت کچھ سیکھا۔ بہت کچھ اپنایا۔ یہاں تک کہ چلنے کے قابل ہو گئی۔

اس زبان نے، جسے بہت بعد میں اردو کا نام دیا گیا۔ فارسی سے بہت کچھ سیکھنے اور حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ بہت سی مقامی بولیوں سے بھی فیض حاصل کیا اس لئے کبھی اسے گجری کہا گیا اور کبھی دکنی، کبھی دہلوی اور کبھی لاہوری، کبھی ہندوی اور کبھی ہندوستانی اور کبھی زبان ہندوستان۔ اسی طرح اس کی ابتداء کے بارے میں مختلف دعوے کئے گئے

ہے۔ اسی سے کتاب کا سالِ تصنیف بھی متعین کیا جا سکتا ہے۔ جب کہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیق کے مطابق مثنوی کدم راؤ پدم راؤ قدیم ترین اردو تصنیف ہے۔ بہمنی دور میں نظامی نے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ لکھی۔ اشرف بیابانی نے مثنوی نوسرہار اور میرانجی شمس العشاق نے خوش نغز، شہادت التحقیق اور نغز مرغوب کے نام سے منظومات لکھیں۔

بہمنی سلطنت انتشار کا شکار ہوئی۔ تو یہ پانچ حصوں میں بٹ گئی۔ ان میں ایک کا نام گولکنڈہ اور دوسرے کا نام بیجاپور تھا۔ گولکنڈہ میں قطب شاہی خاندان کا عروج ہوا اور بیجاپور میں عادل شاہی حکومت کرنے لگا۔

قطب شاہی حکمرانوں نے اردو کے فروغ میں دل و جان سے حصہ لیا۔ محمد قلی قطب شاہ جس نے حیدر آباد کا شہر بسایا۔ خود صاحبِ دیوان شاعر تھا۔ اس کے بعد اس خاندان میں تین اور بادشاہ ہوئے۔ تینوں شاعر تھے۔ یہاں کے تین اور شاعر بھی بہت مشہور ہوئے، جن کے نام وجہی، غواصی اور نشاطی ہیں۔ ویسے تو وہاں اور بھی بہت سے شاعر ہوئے مگر ان کی زبان آسان ہے۔ یہ سب اپنی زبان کو ہندوی کہتے تھے۔

بیجاپور میں عادل شاہی خاندان حکمران تھا۔ اس خاندان میں ابراہیم عادل شاہ نے گیتوں بھری کتاب لکھی۔ جس کا نام نورس تھا۔ ان کے عہد کے مشہور شاعروں کے نام یہ ہیں نصرتی، ہاشمی اور رستمی۔

ان دونوں سلطنتوں کی ادبی سرگرمیاں جاری تھیں کہ اورنگ زیب عالمگیر نے ۱۶۸۶ء اور ۱۶۸۷ء میں ان پر حملہ کر کے ان پر قبضہ کر لیا۔ شمالی ہندوستان نے سیاسی طور پر جنوبی ہند کو فتح کر لیا مگر جنوبی ہند کے شاعر ولی نے ادبی طور پر شمالی ہند کو فتح کر لیا۔

دربارِ شاہی میں اردو شاعری کی سبھا اجڑ گئی اور محفلِ شعر نے دربار سے نکل کر کوچہ و بازار کا رخ کیا۔ عوام نے شاعری کے چراغ کو بجھنے نہ دیا۔ بلکہ اس کی لو تیز ہو گئی۔ تخلیق کا شعلہ جس میں حرکت بھی تھی اور توانائی بھی، جنوبی ہند میں اس شان سے چمکا کہ شمالی ہند والوں کی آنکھیں بھی اس کی بدولت روشن ہو گئیں۔

شاعری کا پہلا سفرِ ولی کی جنوبی ہند سے شمالی ہند آمد کا باعث ہوا۔ یہ گجرات کے شہر احمد آباد کا رہنے والا تھا مگر یہ کبھی ٹک کر نہ بیٹھا۔ اس نے کبھی اورنگ آباد، کبھی برہانپور، کبھی سورت اور کبھی دلی کا رخ کیا۔ غرض اس نے ہر جگہ اردو زبان کو مقبول بنایا۔ گجرات

اور دکن کی شاعری میں ہندوستانی عناصر کی فراوانی تھی مگر مسلمانوں کے زیر اثر ہندوستانی اثرات کم ہوتے گئے اور فارسی کے اثرات بڑھتے گئے اور ولی کے ہاں فارسی شعری روایت اپنی پوری پختگی کے ساتھ جلوہ گر ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی ولی کے ہاں برج بھاشا کا اثر بھی پایا جاتا تھا۔

شمالی ہند کے شعراء فارسی میں شعر کہتے کہتے اکتا گئے تھے۔ ایک غیر ملکی زبان میں ترقی کرنے کے لئے سخت محنت درکار تھی اس میں وہ اجتہاد و اختراع نہ کر سکتے تھے، نہ ہی وہ مقام و مرتبہ حاصل کر سکتے تھے جس کو دیکھ کر ایرانی شعراء انہیں تاریخ ادب میں کوئی بلند مقام عطا کر دیں۔ ایک اور بڑی بات یہ تھی کہ فارسی شاعری کی عزت افزائی کرنے والے حکمران بھی اب باقی نہ رہے تھے۔ اس لئے دکن میں ہونے والی اردو شاعری شمالی ہند کے شعراء کی توجہ کا مرکز بننے لگی۔ وہاں سے اردو میں لکھی جانے والی کتابیں شمالی ہند پہنچنے لگیں شمالی ہند کے شعراء پہلے پہل تو ولی کے اتباع میں شاعری کرنے لگے۔ چونکہ دکنی پر برج بھاشا کے اثرات موجود تھے۔ اس لئے ان شعراء نے بھی برج بھاشا کے دوہوں کے انداز میں اردو میں لکھنا شروع کیا۔ انہی اثرات کے تحت صنعتِ ایہام کا رواج ہوا۔ جو ہمیں عہد محمد شاہ کے سبھی شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔

یہ اسلوب زیادہ دیر باقی نہ رہ سکا پہلے یہ شاعر فارسی میں بے تکلف کہتے تھے۔ اب برج کے انداز میں بے تکلف کہنے لگے تھے اس لئے انہوں نے جلد ہی اس طرز سے بغاوت کی اور اپنی روزمرہ زبان میں فارسی اجزاء کی آمیزش سے شعر کہنے لگے۔ اس تحریک کے بانی مرزا مظہر جانِ جاناں ہیں۔ اس تحریک کی ترقی ناسخ کے عہد تک جاری رہی۔ جس کا پہلا نتیجہ یہ نکلا کہ فارسی اور عربی کے الفاظ اپنی اصلی املاء کے مطابق لکھے جانے لگے مثلاً تسبی، صحی، بیگانہ اور دوانہ کو پھر سے تسبیح، صحیح، بیگانہ اور دیوانہ لکھنے لگے۔ شمالی ہند میں اٹھارہویں صدی عیسوی کے پہلے نصف میں فائز، حاتم، آبرو، یک رنگ اور تاجی بہت مشہور ہوئے۔ دوسرے نصف میں میر درد، میر تقی میر، مرزا محمد رفیع سودا، میر محمد سوز کے نام بہت زیادہ نمایاں ہیں۔

اردو زبان کی ترقی کے سلسلے میں لکھنؤ کی خدمات بھی ناقابلِ فراموش ہیں جب دہلی پر افتاد پڑی تو بہت سے شاعر ترک سکونت کر کے لکھنؤ چلے گئے۔

مسلمانوں کے زیرِ سایہ اُردو زبان کا ارتقاء

مسلمان تین ادوار میں ہندوستان میں وارد ہوئے۔ تیسرے دور میں مسلمان افغانستان کے راستے کشورکشا کی حیثیت سے ہندوستان پہنچے۔ ان کشورکشاؤں کے ساتھ فوجی تھے، علماء تھے اور صوفیا تھے۔ مسلمانوں کے ہاں تین زبانیں تھیں۔ عربی، فارسی اور ترکی، مگر مسلمانوں نے یہاں کے عوام سے رابطہ استوار کرنے کے لئے مقامی بھاشاؤں کو استعمال کیا۔ یہ بھاشائیں اپ بھرنش سے نکلنے والی جدید آریائی زبانیں تھیں۔

مسلمانوں نے اس زمانے میں پنجاب میں بولی جانے والی زبان میں اپنی زبانوں کے الفاظ شامل کئے اور اسے اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر کے اپنا لیا۔

پنجاب میں دو سو سال قیام کے دوران بعض مسلمان شعراء نے ایسی زبان میں شاعری کی جس زبان کو اردو کہا جا سکتا ہے۔ ان شعراء میں سے مسعود سعد جان بطور خاص قابلِ ذکر ہیں۔

مسلمان تقریباً دو سو سال تک پنجاب میں حکومت کرنے کے بعد سن ۱۱۹۳ء میں دہلی پہنچے۔ دہلی مختلف زبانوں کا سنگم تھا۔ اس کے آس پاس ہریانی، کھڑی بولی اور برج بھاشا بولی جاتی تھیں۔ مسلمانوں کی دہلی آمد کے بعد لسانی عمل تیز تر ہو گیا۔

لسانی ارتقاء کے اس عمل میں ایک عہد آفریں واقعہ گجرات اور دکن کی فتح کا واقعہ ہے۔ علاء الدین خلجی نے ۱۲۹۷ء میں گجرات فتح کیا۔ اس کے بعد سلطان کے نائب نے ۱۳۱۰ء میں دکن اور مالوہ کے مختلف علاقے فتح کر لئے۔ سلطان نے انتظام و انصرام کے لئے اس سارے علاقے کو سو سو مواضعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیئے۔ ان حلقوں کے انتظام کے لئے ترک افسر بھیجے۔ قیامِ امن، انتظام اور مالگذاری کی وصولی کے لئے یہ ترک افسر اور ان کے متوسلین دکن و گجرات پہنچے اور وہیں مستقل آباد ہو گئے۔ ان لوگوں نے مقامی

آبادی کے ساتھ رابطہ کے لئے اس نئی زبان میں (جسے وہ دہلی سے ہمراہ لے گئے تھے) ترکی، عربی اور فارسی کے بہت سے الفاظ شامل کرنے کے علاوہ وہاں کی مقامی بولیوں کے بہت سے الفاظ شامل کئے۔ جو نئے ماحول میں قابل قبول قرار پائے۔

محمد تغلق جب تخت دہلی پر بیٹھا تو اس نے دہلی کی ساری آبادی کو مع حکومت کے جملہ عمال کے دولت آباد ہجرت کرنے کا حکم دیا۔ ہجرت کے اس عمل نے زبان کی ترقی کی رفتار تیز تر کر دی۔

محمد تغلق کے آخری زمانے میں ترک امرا نے بغاوت کر دی اور بہمنی سلطنت کی بنیاد رکھی۔ یہ حکمران خود کو دکنی کہتے تھے اور ان کی سرکاری زبان ہندوی تھی۔ بہمنی سلطنت کا بانی امیر تیمور تھا۔

امیر تیمور کے حملے کے بعد دہلی کی سلطنت کمزور ہو گئی، تو گجرات کے صوبیدار ہمایوں ظفر خاں نے مظفر شاہ کا لقب اختیار کیا اور گجرات میں اپنی سلطنت کی بنیاد ڈالی۔

گجرات اور دکن میں نئی تیار ہونے والی زبان کے لئے فضا سازگار تھی۔ یہ خطے شمالی ہند سے کٹ چکے تھے۔ شمالی ہند میں سرکاری زبان فارسی تھی۔ شمالی ہند کے مقابلے میں مدافعت کی دیوار مضبوط کرنے کے لئے ایک کلچر کی تعمیر کی اشد ضرورت تھی۔ زبان اس کلچر کا ضروری حصہ تھا۔ اس لئے دکن اور گجرات کی حکومتوں نے شمالی ہند کے مقابلے میں دکنی اور گجراتی زبانوں کو ترقی دی۔ گجری ادب میں باجن محمود دریائی، خوب محمد چشتی اور جیو گام کے نام نمایاں ہیں۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے نام وقت کی گرد کی تہوں سے محققین نے باہر نکال کر روشناس کرائے ہیں۔

دکن میں بہمنی سلطنت نے علم و ادب کی سرپرستی کی، نیز دکنی کو سرکاری زبان کا درجہ دے دیا۔ اب یہ عوام کی بولی بھی تھی اور حکمرانوں کی بولی بھی۔ دہلی میں یہ عوام کی بولی تھی مگر حکمرانوں نے اسے کبھی سرکاری زبان کا درجہ نہیں دیا تھا۔ دکن میں مسلمان بادشاہ بھی تھے اور فقیر بھی۔ اسی لئے ادب میں بھی شاہی اور فقیری دونوں ساتھ ملتی ہیں۔ ادب کے دو ہی بڑے موضوع تھے۔ شاہوں کی تعریف یا خدا و رسول کی تعریف۔

احتشام حسین کی تحقیق ہے کہ اردو کی پہلی تصنیف معراج العاشقین ہے جو ایک صوفی بزرگ حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کا کارنامہ ہے۔ ان کا سال وفات سن ۱۴۲۱ء

کسی نے اس کا مولد سرزمین پنجاب کو قرار دیا تو کسی نے دکن، کسی نے سندھ، بعض نے دلی کے آس پاس کا علاقہ اس کی جنم بھومی قرار دیا۔

"گریرسن نے لکھا ہے کہ برعظیم کی ساری جدید زبانیں اپ بھرنش ہی کے بچے ہیں"

(بحوالہ تاریخ ادب اردو جمیل جالبی صفحہ ۴)

اپ بھرنش کی پیدائش کے سلسلہ میں ہمیں تاریخ ہند میں ماضی کی جانب سفر کرنا ہوگا۔ عیسٰی علیہ السلام کی پیدائش سے سینکڑوں سال پہلے آریا وسط ایشیا سے اٹھے اور چلتے چلتے ہندوستان آپہنچے یہ لوگ ایک ہی مرحلے میں یہاں نہیں آئے بلکہ ان کے مختلف قبائل مختلف اوقات میں آتے رہے اور مستقل طور پر یہاں آباد ہونے گئے اس زمانے میں برصغیر میں اوڑیا تلگو اور تامل زبانیں بولی جاتی تھیں۔ آریاؤں نے اپنی زبان کو سنسکرت کہا سنسکرت واکم اس زبان کو کہتے ہیں جسے اردو میں شستہ زبان کہا جاتا ہے۔ ہندوستان کے قدیم ناٹکوں میں برہمن سنسکرت بولتے نظر آتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سنسکرت بولی جانے والی زبان تھی۔ تین سو قبل مسیح میں سنسکرت کی گرائمر لکھی گئی۔ گرائمر کسی زبان کی ترقی کا ذریعہ نہیں ہوتی بلکہ اس کے کڑے اصول زبان کو محدود کر دیتے ہیں۔ پانینی نے ویدک سنسکرت، اور ادبی سنسکرت کا فرق نمایاں کیا۔ قواعد نویسوں کی ان پابندیوں کے باوجود سنسکرت ترقی کرتی رہی اور ایک عرصہ تک علمی اور تصنیفی زبان کی حیثیت سے اس کا استعمال ہوتا رہا۔ مگر ایک دور ایسا آیا کہ سنسکرت صرف مذہب اور ادب کی زبان بن کر رہ گئی اور عوام کی بولی نہ رہی۔ اس طرح یہ زبان زوال پذیر ہوگئی اس زوال کا ایک بڑا سبب بدھ مت کے بانی مہاتما بدھ اور جین مت کے بانی مہاویر سوامی کی کوششوں سے برپا ہونے والا مذہبی انقلاب تھا۔ انہوں نے مذہب کی تبلیغ کے لئے عوامی بولیوں کا سہارا لیا۔ اس طرح علاقائی بولیوں کو ترقی نصیب ہوئی۔ اور سنسکرت کا دائرہ محدود ہوتا گیا۔ ویدک مذہب کے علمبرداروں نے اپنی زبان کی حفاظت میں مزید سختی برتی اس طرح سنسکرت دیوبانی کہلانے کے باوجود مزید محدود ہوگئی۔ ڈاکٹر مسعود حسین لکھتے ہیں:۔

"زبان کا جو دھارا آریوں کے وقت سے بہنا شروع ہوتا ہے اس کی ایک شاخ جھیل کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ حسین مگر محدود جسے ہم سنسکرت کہتے ہیں۔ جس کے ارد گرد گرائمر کے سنگین ساحل پھیلے ہوئے ہیں اس دھارے کی دوسری شاخ مختلف روپ بدلتی ہوئی اب تک

کبھی گدلی کبھی تابناک، لیکن ہر لحظہ پھیلتی ہوئی۔ ہندوستان کی موجودہ زبانوں کا تعلق براہِ راست دھارے کی اسی شاخ سے ہے۔ مختصر یہ کہ آریوں کی ابتدائی زبان ہی سے ویدک سنسکرت اور ادبی سنسکرت پیدا ہوئی اور غیر آریوں کے میل کا سہارا لے کر دوسری صوبائی بولیاں بھی پھوٹیں۔ سنسکرت نے صرف چنے ہوئے شائستہ اور بلیغ الفاظ سے اپنا خزانہ بھرا لیکن دوسری نے ویدک زبان کے فطری رجحان کو اپنایا۔ یہی ان کے پراک (فطری) کہلانے کا سبب ہوا یہی وجہ ہے کہ ویدک زبان کی بعض خصوصیتیں جو ان میں ملتی ہیں۔ ادبی یا کلاسیکل سنسکرت میں نہیں ملتیں۔ اس طرح ویدک سنسکرت اور پراکرتوں میں ادبی سنسکرت کی بہ نسبت زیادہ قریب کا رشتہ دکھائی دیتا ہے۔"

(تاریخ زبان اردو، ڈاکٹر مسعود حسین خاں صفحہ ۱۸)

پراکرت کا مفہوم فطری زبان ہے اور یہ نام سنسکرت کے مقابلے میں عوامی بولی کو دیا گیا ہے۔ پراکرت کے سبب سے قدیم نمونے بدھ مت اور جینیوں کی مذہبی کتابوں یا پھر اشوک کی لاٹوں پر کندہ کئے ہوئے ملتے ہیں۔ پراکرت کی اس شکل کو پالی کہا جاتا ہے۔

آریائی زبانوں کا وسطی عہد زمانی لحاظ سے ۵۰۰ ق۔م سے سن ۱۰۰۰ عیسوی تک محیط ہے۔ اس عہد میں پراکرتیں ترقی کرتی ہیں۔ ماہرینِ لسانیات کی تحقیق ہے کہ تقریباً اکیس بائیس پراکرت زبانیں بولی اور سمجھی جاتی تھیں۔ اس زمانے میں علم و ادب، مذہب و دانش، بازار اور دربار میں پراکرت زبانیں ہی رائج تھیں۔ ان پراکرتوں میں مہاراشٹری، شورسینی، ماگدھی پشاچی، اردماگدھی پراکرتیں زیادہ مشہور تھیں۔

یہ مسلمہ قاعدہ ہے کہ ادبی زبان کی نسبت بول چال کی زبان تیزی سے بدلتی ہے چنانچہ جب پراکرتوں نے ادبی شکل اختیار کی تو وہ عوام کی زبان سے دور ہوتی گئیں۔ اس لئے اس دور کے قواعد نویسوں نے عوام کی زبانوں کو اپ بھرنش یعنی بگڑی ہوئی زبان کہا۔

زبانوں میں ارتقار کا عمل جو آج بے حد پسندیدہ ہے۔ اس دور کے قواعد نویسوں کے نزدیک ناپسندیدہ تھا۔ بہرحال ان کی خواہشوں کے علی الرغم اپ بھرنش زبانوں نے ترقی کی اور عوام و خاص کی زبان پر جاری ہو گئیں۔ اپ بھرنش کا لفظ ابتدا میں کسی ایک زبان کے لئے مخصوص نہ تھا۔ بلکہ پڑھے لکھے لوگ ان پڑھ لوگوں کی زبان کو اپ بھرنش کہتے تھے مگر جب یہ زبان عوام میں مقبول اور رائج ہو گئی۔ تو اہل علم کو بھی ان کی طرف متوجہ ہونا پڑا چنانچہ ۸۰۰ء سے

سن ۱۰۰۰ء تک دو آبہ کے علاقے میں بولی جانے والی زبان شورسینی اپ بھرنش سارے شمالی حصہ کی ادبی زبان بن گئی۔ اس کا ایک بڑا سبب راجپوتوں کا اقتدار تھا۔ جن کا دارالحکومت قنوج تھا۔ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ اپ بھرنش بھی ادبی زبان بن کر عوام کی زبانوں سے دور جا پڑی۔ اپنے آخری دور میں اپ بھرنش موجودہ زبانوں کی قدیم شکل سے ملتی ہیں۔

جدید زبانوں کا طلوع ۱۰۰۰ء کے آس پاس ہوتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب مسلمان افغانستان کے راستے ہندوستان میں وارد ہوئے۔ انہوں نے عوام سے رابطہ استوار کرنے کے لیے عوامی زبانوں کا سہارا لیا۔ انہوں نے سنسکرت کا جادو توڑا۔ نئی زبانوں کو آب و تاب بخشی۔ ہندوستان کی جدید زبانیں انہی اپ بھرنشوں سے نکلی ہیں۔ اپ بھرنش زبانوں کو مختلف علاقوں میں مختلف نام دیئے گئے۔

مسلمانوں نے انہی اپ بھرنش زبانوں سے جنم لینے والی زبانوں کو قوت نمو بخشی اور ان زبانوں کو ترقی کی کئی راہیں اور وسعت کے کئی نئے افق عطا کیے۔

زبانوں کی ترقی کے عمل میں بہت سے گروہوں نے حصہ لیا۔ فوج کے سپاہی، کاریگر، تاجر، اہل حرفہ، کسان، امیر، غریب، صوفیا، سبھی نے تبدیلی کے اس عمل میں اہم کردار ادا کیا۔ تبدیلی کے اس عمل نے اردو کو جنم دیا۔ اس کے ساتھ ہی دوسری زبانوں پر بھی مستقل اثرات مرتب کیے۔

اردو اور عربی کا تعلق

اردو زبان ہندوستانی الاصل ہے مگر اس کی ادبی روایت کے چشمے فارسی سے پھوٹے ہیں۔ اس کی اصنافِ شعر، اس کی تشبیہات، استعارات، تلمیحات، زبان و بیان کے انداز میں سے بہت کچھ فارسی سے آیا ہے۔ جب مسلمان فارسی زبان لے کر ہندوستان آئے تھے۔ اس وقت ان کے ہاں مسلم کلچر ترقی کی کئی منازل طے کر چکا تھا۔ عربی الفاظ، تلمیحات اور بہت کچھ فارسی زبان کا حصہ بن چکا تھا۔ اردو فارسی سے اپنے مزاج کے قریب کی وجہ سے بطور خاص متاثر ہوئی اور اس کی زیر سرپرستی پروان چڑھی تو اس نے فارسی کے وسیلے سے بہت کچھ عربی سے بھی حاصل کی۔

فارسی بولنے والے مسلمان غزنوی دور میں برصغیر میں آئے مگر اس سے تین سو سال پہلے محمد بن قاسم کی قیادت میں مسلمان عرب سرزمین سندھ پر اپنے قدم رکھ چکے تھے۔ اور اس سے بھی پہلے جنوبی ہندوستان کے ساحل پر مسلمان عرب پہنچ چکے تھے اس لئے سندھ اور دکن میں عربی الفاظ عام ہو کر روزمرہ کی زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ اس لسانی تاثر نے بھی اردو کے ارتقاء کو عام بنا دیا اور ترقی کے مختلف مراحل میں عربی اس زبان کی معاون اور مددگار رہی۔ یہی وجہ ہے کہ فرہنگ آصفیہ کے ۵۴۰۰۹ الفاظ میں سے ۷۵۸۶ الفاظ عربی زبان کے ہیں۔

عربی زبان نے ادبی سطح پر اردو پر اثرات فارسی کے حوالے سے مرتب کئے مگر بعض اثرات مذہب کے وسیلے سے بھی مرتب ہوئے جنہیں پہلے اثرات سے کسی طور پر کم قرار نہیں دیا

جا سکتا۔ اردو زبان کے ذخیرے میں بے پناہ الفاظ عربی سے آئے ہیں۔ مثلاً مدعی، مدعا علیہ، قلم، کتاب، صحیح، غلط، کرسی، بحث، تحت، جلاد، نصیحت ایمان، حیا، نظافت، دین، مذہب، رسول، نبی، خلیفہ، دارالخلافہ، علم، نور، بصیرت قہر، غضب، رحم، عفو، شریف، غلیظ، افضل، اعلیٰ، اکرم، اعظم، عالم، فاضل، جاہل کریم، رحیم، کرم، صلوٰۃ، صوم، صبر، قناعت، استغنا، قال اللہ و قال الرسول وغیرہ۔

یہ فہرست ہزاروں الفاظ پر مشتمل ذخیرہ میں سے نہایت ہی مختصر نمونہ ہے۔ ان الفاظ کو ہمارے ہاں کے پڑھے لکھے ہی نہیں ان پڑھ لوگ بھی عام استعمال کرتے ہیں۔

ہمارے بہت سے محاورات اور ضرب الامثال عربی الفاظ سے بنائے گئے جیسے فنا ہونا۔ آنتوں کا قل ھو اللہ پڑھنا، صلواتیں سنانا، قرآن، حدیث، تصوف، فقہ، اصولِ فقہ، اصولِ حدیث، علم الکلام، اور مختلف دینی علوم سے بہت سی اصطلاحات اور الفاظ اردو زبان میں داخل ہوئے۔

عربی زبان سے مسلمانوں کا تعلق بہت گہرا ہے۔ عبادات کی زبان عربی ہے۔ جملہ اسلامی اصطلاحات عربی الاصل ہیں۔ ان کی وجہ سے عربی کا نفوذ اہل اردو کے ہاں بہت گہرا ہے

اردو کی بہت سی تلمیحات عربی زبان سے اردو میں آئیں۔ کیونکہ تلمیحات اجتماعی شعور سے جنم لیتی ہیں۔ عربوں اور برصغیر کے مسلمانوں کی اجتماعی شعور میں یکسانیت نے عربی تلمیحات کو اردو میں شامل کر دیا۔ ان میں چند ایک یہ ہیں۔

اصحاب کہف، خندق، ذوالفقار، شمس والضحیٰ، فاروق، بلال، شداد، نمرود اسم اعظم، اسمٰعیل، اصحاب فیل، یوسف زلیخا، بیت الحزن، تابوت موسیٰ، سعد و سلمیٰ، حجر اسود، حاتم طائی، طوبیٰ، قیس و لیلیٰ، ہاروت و ماروت، حسین و یزید، شق القمر وغیرہ۔

عربی محاورے اور ضرب الامثال بھی اردو میں داخل ہو کر اردو کا حصہ بن گئیں۔ جیسے:

ذوی الاحترام، لیل و نہار، نعم البدل، مالک الرقاب، فی القور، مخبوط الحواس خالی الذہن، بالغ نظر، بادی النظر، فی النار وغیرہ۔

اردو گرامر کی بیشتر اصطلاحات یعنی اسم، فعل، حرف، اقسامِ اسم، اقسامِ فعل، اقسام حرف، اردو کا بیشتر حصہ عربی سے اردو میں داخل ہوا

ہمارا عروضی ڈھانچہ عربی سے اردو میں آیا۔ اگرچہ برصغیر میں ہندی پنگل موجود تھا مگر عربی عروض کو ہندی پنگل شکست نہ دے سکا اور اب تک عربی نظام عروض ہی اردو میں رائج ہے۔

اردو میں حمد و نعت اور مرثیہ کی اصناف کا ابتدائی سراغ عربی ادب میں ملتا ہے حمد و نعت اور مرثیہ اردو زبان کی آبرو بھی ہیں اور زبان کی پاکیزگی کا نمونہ بھی۔

الف لیلہ اور داستان امیر حمزہ عربی داستانیں ہیں۔ جن کے بے شمار تراجم اردو زبان میں ہوئے اور اظہار و ابلاغ کے کئی تجربوں کا ذریعہ بنے۔

اُردو زبان کا فارسی زبان سے تعلق

محمد بن قاسم ۷۱۲ء میں سندھ پہنچا تھا۔ وہ اپنے ساتھ زیادہ تر عربی زبان لے کر آیا تھا مگر اس کے تین سو سال بعد محمود غزنوی کوہِ ہندوکش عبور کر کے برصغیر میں داخل ہوا تو اس کے ساتھ فارسی، عربی اور ترکی یعنی تین زبانیں برصغیر میں داخل ہوئیں۔ یہ تین زبانیں مسلم کلچر کی نمائندہ زبانیں تھیں۔ مسلم کلچر اس زمانے میں اپنے عروج پر تھا اس کلچر کی روح فارسی زبان کا حصہ بن چکی تھی۔

مسلمانوں سے پہلے آریا ہندوستان میں آئے تھے مگر انہوں نے یہاں کی تہذیب کو ملیامیٹ کیا اور نئی تہذیب کا ارتقاء برصغیر کی فضاؤں میں ہوا۔ اب مسلمان ایک ترقی یافتہ کلچر لے کر آئے اور یہاں کی سرزمین میں مسلم کلچر کا بیج ڈالا۔ یہاں کی فضا میں یہ پودا اگا۔ پھیلا، پھولا اس نے نئے نئے رنگ اور روپ دکھلائے اور برگ و بار پیدا کیے۔

ہندوستان کی بولیاں اپنی ساخت کے اعتبار سے فارسی زبان کے قریب تھیں کیونکہ فارسی اور یہاں کی بولیاں بنیادی طور پر آریاؤں کی زبانیں تھیں۔ ان میں قرب کی وجہ سے مقامی بولیوں نے فارسی زبان کے گہرے اثرات قبول کیے۔ جب کہ عربی اور ترکی زبان سے فارسی کے وسیلے سے استفادہ کیا۔ اس طرح مقامی زبانوں پر فارسی کے اثرات کے نتیجے میں اردو زبان کا خمیر تیار ہوا۔

غزنوی عہد میں مسعود سعد سلمان اور عہد سلاطین میں حضرت فریدالدین مسعود گنج شکر نے ایسی زبان میں شعر کہے جسے اردو زبان کا ابتدائی نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ ان کے بعد امیر خسرو نے اردو زبان میں اشعار کہے۔ بعد ازاں یہ زبان دکن میں پروان چڑھنے کے بعد شمالی ہند پہنچی تو بہت سے فارسی گو شعراء نے اردو میں شعر کہے۔ عبدالقادر بیدل سے بھی اردو کے چند اشعار

منسوب ہیں۔

میرزا مظہر جانجاناں، میر تقی میر، میرزا رفیع سودا، میر درد، مصحفی اور غالب اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔

اردو نے لسانی اور ادبی دونوں سطح پر فارسی سے استفادہ کیا۔ لسانی سطح پر فرہنگ آصفیہ کا جائزہ ہی کافی ہے کہ اس کے کل ۵۴۰۰۹ الفاظ میں سے ۶۰۴۱ الفاظ فارسی الاصل ہیں۔

ان لسانی اثرات کی بہت سی وجوہات ہیں۔ مثلاً بہت سی اشیاء فارسی سے آئیں اور اپنے نام بھی ساتھ لائیں۔ مثلاً لباس میں فرغل، لبادہ، قبا، چوغہ، آستین، گریبان پاجامہ، آزار، عمامہ، رومال، شال، دوشالہ، تکیہ، گاؤ تکیہ، پرقع، پوستین وغیرہ۔

کھانے کے ذیل میں

دسترخوان، شیرمال، باقرخوانی، پلاؤ، زردہ، مزعفر، قلیہ، قورمہ، متنجن، فرنی باقوتی، حریرہ، ہریسہ، مربے، آچار، فالودہ، گلاب، بید مشک، خوان، طبق، رکابی، طشتری کفگیر، چمچہ، سینی، چائے، جوش وغیرہ۔

متفرقات میں : حمام، کیسہ، صابون، شیشہ، شمع، شمع دان، فانوس، تنور مشک، نماز، روزہ، عید، شب برات، فاتحہ، ساقی، حقہ، نیچہ، چلم، تفنگ، بندوق، تختہ نرد، گنجفہ اور ان کی اصطلاحیں۔

(بحوالہ آب حیات، محمد حسین آزاد، صفحہ ۲۸-۲۹)

بہت سے الفاظ ایسے بھی آئے جن کے مترادف سنسکرت میں موجود ہیں۔ مگر دوسری مقامی بولیوں میں نہیں ہیں۔ بہت سے ایسے الفاظ بھی اردو میں رائج ہو گئے کہ جن کے مترادف مقامی بولیوں میں بآسانی دستیاب نہیں مثلاً مزدور، مسخرا، لحاف، پوشاک، چادر، برف فاختہ، قمری، کبوتر، بلبل، بادبان، کاریگر، تنگ اور کوئل وغیرہ۔

بعض فارسی الفاظ کے آخر میں "ن" لگا کر جمع بنالی۔ فارسی عربی قواعد کے مطابق مقامی الفاظ سے اسم فاعل بنائے جیسے گاڑی بان ہاتھی بان وغیرہ۔

اسی طرح حروف اسماء افعال کے سلسلے میں فارسی سے استفادہ کیا۔ بہت سے فارسی مصادر کے اردو ترجمے کئے۔

اسی طرح حروف اسماء اور افعال کے سلسلے میں فارسی سے استفادہ کیا۔ بہت سے فارسی مصادر کے اردو ترجمے کئے۔

بہت سی فارسی تراکیب اور محاورے جوں کے توں اردو میں استعمال ہوتے ہیں، مثلاً:

غالب کا شعر ہے۔

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

اس شعر میں آتش زیر پا (بے قرار) اور موئے آتش دیدہ (وہ بال جسے آگ کا سینک پہنچا ہو)۔ دو فارسی تراکیب موجود ہیں۔

چراغ سحری فارسی میں جاں بلب بیمار کو کہتے ہیں۔ میر تقی میر نے اسے اپنے شعر میں کس خوبصورتی سے استعمال کیا ہے:

ٹک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسہ ہے چراغ سحری کا

بہت سی فارسی تراکیب الفاظ اور محاورات کے لفظی ترجمے اردو میں رائج ہیں۔ اور انہیں بلا تکلف استعمال کیا جاتا ہے۔ ازجاں گذشتن (جان پر کھیل جانا) کا لفظی ترجمہ ذوق نے کس خوبصورتی سے اپنے شعر میں باندھا ہے:

پہنچیں گے رہگذر یار تلک کیوں کر ہم
پہلے جب تک نہ دو عالم سے گزر جائیں گے

دل دادن (دل دینا یعنی عاشق ہونا) کا لفظی ترجمہ ظفر نے اپنے شعر میں یوں باندھا ہے:

دل دے کے تم کو جان پہ اپنی بری بنی
شیریں کلامی آپ کی میٹھی چھری بنی

تشبیہات و استعارات کا انداز فارسی زبان سے اردو میں آیا ہے اور پھر اردو زبان کا حصہ بن گیا۔ اس سلسلے میں محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"یہاں تعریف کرتے وقت بالوں کو ناگوں کے لہرانے اور پھنسو ردکھلانے سے تشبیہ دیتے تھے فارسی میں زلف کی تشبیہ سانپ کے ساتھ آتی ہے۔ اس لئے اردو

میں سانپ رہے مگر بھنورا اڑ گئے اور اس کی جگہ مشک، بنفشہ، سنبل، ریحان آ گئے، جو کبھی یہاں دیکھے بھی نہیں۔ مگر عرب کا سادہ مزاج فصیح اپنی تعبیر کا حق ادا کرتا ہے اور زلف کو کوئلے سے تشبیہہ دیتا ہے۔ سانولی رنگت کی تعریف میں شام برن اور میگھ برن کہتے تھے، اس لئے کھلتا ہوا رنگ ہوتا تو چنپک برنی کہتے تھے۔ اب سخن رنگ اور سیم رنگ کے الفاظ ان کو بہار دیتے ہیں۔"

(آب حیات، صفحہ ۴۷، ۴۸)

محبوب کی چال کے لئے شورِ محشر اور فتنۂ قیامت کی تشبیہہ دی گئی۔ ایسے ہی بے شمار تشبیہات اور استعارات فارسی سے آ کر اردو میں داخل ہو گئیں۔

تلمیحات کسی قوم کے اجتماعی شعور سے جنم لیتی ہیں۔ کسی قوم کی دیو مالا مذہب اور تاریخ سے پیدا ہوتی ہیں اور اجتماعی حافظے کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اردو میں بہت سی ایسی تلمیحات موجود ہیں جو تاریخ ایران سے اخذ کی گئیں اور فارسی ادب کے وسیلے سے اردو میں آ گئیں جیسے جام جم رستم و اسفندیار، وامق و عذرا، شیریں فرہاد، جوئے شیر، تیشہ، سنگ گراں، مانی اور بہزاد کی مصوری، قصر شیریں اور پرویز وغیرہ۔

علامہ اقبال کا ایک شعر ہے جس میں ساری تلمیحات فارسی ادب سے اردو میں داخل ہوئی ہیں:

زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشہ و سنگ گراں ہے زندگی

فارسی ادب کے ذریعے بہت سے ایسے خیالات بھی اردو ادب میں آ گئے، جن کا ہیولا فارس کی سرزمین میں تیار ہوا۔ ان میں سے ایک عورت کی بجائے لڑکے سے عشق بازی ہے۔ مثلاً میر کا شعر ہے۔

میر سادہ ہیں کہ بیمار ہوئے جس کے سبب
اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں

یہ تصورِ عشق خالص ایرانی ہے، جو فارسی ادب کے ذریعے اردو ادب میں پہنچا۔

اردو ادب نے ہیئتوں اور اصناف کے سلسلے میں بھی فارسی ادب کا اتباع کیا مثلاً مثنوی، غزل، قصیدہ، مرثیہ، رباعی، قطعہ، ترکیب بند، ترجیع بند، مسمط وغیرہ فارسی

ادب سے اردو ادب میں آئیں۔ غزل کے سلسلے میں فارسی شاعری ایک عرصے تک اہل اردو کے نزدیک نمونہ کے طور پر موجود رہی۔

اردو کے قصیدہ گو شعراء سودا، ذوق اور غالب نے انوری اور خاقانی کا اتباع کیا

ابتداء سے علامہ اقبال تک بے شمار شعراء نے اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کی

علامہ اقبال کی فلسفیانہ شاعری کی فکری اساس فارسی روایت میں تلاش کی جا سکتی ہے۔

ماضی قریب تک فارسی زبان کا سیکھنا لازمۂ شرافت سمجھا جاتا تھا یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ ہمارے بہت سے شاعر فارسی میں سوچتے تھے اور اردو میں شعر کہتے تھے۔

اردو اور پنجابی کا تعلق

اردو زبان کے مولد کے بارے میں ہندوستان کے بیشتر خطوں کے اہلِ قلم کا دعویٰ ہے کہ اردو نے ان کی سرزمین میں جنم لیا۔ ۱۹۰۳ء میں پنجاب کی سرزمین سے یہ آواز اٹھی کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی۔ اس وقت یہ دعویٰ وزنی معلوم نہ ہوتا تھا۔ اسی لئے اہلِ زبان نے اس کی سخت مخالفت کی مگر محققین نے پرانے مخطوطات سے وقت کی گرد جھاڑی اور انہیں روشناسِ خلق کیا تو اہلِ پنجاب کے دعوے کی تائید میں کئی ثبوت سامنے آ گئے۔

اردو پر فارسی کے اثرات سے انکار ممکن نہیں یہ فارسی زبان شمال مغرب سے آنے والے مسلمان فاتحین لے کر آئے تھے، جن کا پہلا پڑاؤ پنجاب ہی تھا۔ یہاں دو سو سال قیام کے دوران میں لسانی لین دین کا سلسلہ جاری رہا اور ایک نئی زبان کا ابتدائی ڈھانچہ تیار ہوا۔ قطب الدین ایبک پہلا بادشاہ تھا، جس نے دہلی کو اپنی قلمرو میں شامل کیا مگر اس کا دارالحکومت لاہور ہی رہا۔ التمش نے دارالحکومت دہلی منتقل کیا، تو اس کے ساتھ اور بہت سے لوگ بھی دہلی منتقل ہو گئے۔ یہ پہلی ہجرت تھی جو لسانی اثرات لے کر دہلی پہنچی اور زبان کا وہ ابتدائی ڈھانچہ جو پنجاب میں تیار ہوا، دہلی جا کر مزید سنورا۔ اس میں دہلی کی علاقائی زبانوں کے اثرات نے مزید وسعت پیدا کی اور زبان کا یہ سانچا مضبوط تر ہو کر دکن اور گجرات پہنچا۔ جہاں نکھر سنور کر یہ ایک بھرپور ادبی زبان کی صورت میں جلوہ گر ہوئی۔ پھر اس کے بعد شمالی ہند پہنچی اور پورے برصغیر میں پھیل گئی۔

۱۹۲۸ء میں حافظ محمود شیرانی نے "پنجاب میں اردو" لکھی اور پنجاب کو اردو کا مولد ثابت کرنے کے حق میں دلائل مہیا کئے۔ انہوں نے پنجاب کو اردو کی جنم بھومی ہونے کے بارے میں لکھا:

غزنویوں کے قبضے میں تمام پنجاب، سندھ اور ملتان تھا۔ ہانسی، سرستی اور میرٹھ تک ان کے قبضے میں تھے۔ بلکہ یوں کہیے کہ وہ دہلی کے قریب تک پھیلے ہوئے تھے۔ اتنے بڑے علاقے کی مالی و ملکی انتظام کے لئے عمال کو اس ملک کی زبان سیکھنی ضروری تھی۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا، اس لئے ظاہر ہے کہ اس خطے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی۔ یہ خیال کرنا کہ جب تک مسلمان پنجاب میں آباد رہے، انہوں نے کسی ہندی زبان سے سروکار نہ رکھا اور جب پنجاب سے دہلی گئے تب برج بھاشا اختیار کی، ایک ناقابل قبول خیال ہے۔"

(پنجاب میں اردو، صفحہ ۵۶-۵۷)

وہ مزید لکھتے ہیں:

"قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں، جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں اور ساتھ ہی ہندو اقوام بھی اس کو سمجھ سکیں اور جس کو قیام پنجاب کے زمانے میں بولتے رہے ہیں۔"

(پنجاب میں اردو، صفحہ: ۶۷)

حافظ محمود شیرانی اپنے دعوے کی تائید میں ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"دلچسپی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے، جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا۔ اور دہلی کے کوچہ و بازار میں ہر طرف پنجابی اور پنجابی بولنے والے نظر آتے ہوں گے۔ جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لئے اس کی رفتار کو بدل دیا۔ تو ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہوگا جو دیپال پور سے اٹھ کر دہلی آباد ہونے کے لئے آگئے تھے۔ اگرچہ دہلی کے مسلمان اس سے بیشتر بھی کوئی ایسی ہی زبان بول رہے تھے جو ان دیپالپوریوں کی زبان سے بہت قریب تھی۔"

(پنجاب میں اردو، صفحہ: ۶۹)

یہ تھا دعوے کا تاریخی پہلو۔ دعوے کے لسانی پہلو پر بھی حافظ محمود شیرانی نے بہت محنت کی ہے۔ انہوں نے دونوں زبانوں میں مندرجہ ذیل مماثلتیں بیان کی ہیں :

۱۔ مصدر کا قاعدہ دونوں زبانوں میں ایک ہے، یعنی علامت "نا" مصدر کے آخر میں اضافہ کر دی جاتی ہے۔

۲۔ تذکیر و تانیث کے قاعدے دونوں زبانوں میں ایک ہیں۔

۳۔ اعلام و اسماء اور اسمائے صفت دونوں زبانوں میں الف پر ختم ہوتے ہیں

۴۔ اسماء صفات، تذکیر و تانیث اور جمع واحد میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں۔

۵۔ خبر تذکیر و تانیث واحد و جمع میں اپنے مبتداء کے موافق آتی ہے۔

۶۔ فعل تذکیر و تانیث، واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق ہے۔

۷۔ اضافت اپنے فاعل کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق ہوتی ہے۔

۸۔ ماضی مطلق دونوں زبانوں میں ایک ہے۔

۹۔ ماضی قریب فعل مداوی کی تعریف سے بنتی ہے، یہاں پنجابی اور اردو میں کسی قدر اختلاف ہے۔

۱۰۔ ماضی بعید بھی توابع کی تعریف سے بنتی ہے۔

۱۱۔ ماضی ناتمام میں بڑا فرق یہ ہے کہ پنجابی میں جہاں "دا ل" ہے۔ اردو میں "تے" بن گئی ہے۔

۱۲۔ ماضی احتمالی دونوں زبانوں میں ایک ہے۔

۱۳۔ مضارع دونوں زبانوں میں ایک ہے۔

۱۴۔ فعل حال کی تعریف دونوں زبانوں میں ایک ہی اصول پر ہے۔ ماضی ناتمام کی طرح یہاں بھی "دال" اور "تے" آپس میں بدلتی ہے۔

۱۵۔ مستقبل کا اصول دونوں زبانوں میں ایک ہے، یعنی واحد اور جمع میں "گا" اور "گے" کے اضافہ سے بنتا ہے۔

۱۶۔ امر کا قاعدہ اردو پنجابی میں ایک ہے۔

۱۷۔ "گا"، پنجابی میں حال کے معنی بھی دیتا ہے۔ اردو میں اگرچہ اب تحریر میں متروک ہے لیکن عوام بولتے ہیں۔ پرانے کلام میں موجود ہے۔

۱۸۔ دعائیہ، اردو اور پنجابی میں ایک ہی طریق پر ہے۔

۱۹۔ لازمی و متعدی کا دونوں زبانوں میں وہی اصول ہے اور متعدی بالواسطہ کا بھی وہی قاعدہ ہے۔

۲۰۔ معروف و مجہول کا وہی طریقہ ہے۔ پنجابی میں بھی جانے کی تعریف سے مجہول بنایا جاتا ہے۔

۲۱۔ نفی کے وہی معمولی کلمے، مثلاً نہ، نا، ناں، نہیں، نیں، نا ہی، نا ہیں پنجابی میں بھی آتے ہیں۔ جو ایک زمانہ میں اردو میں بھی مستعمل تھے۔

۲۲۔ امدادی افعال کے ذریعے سے مختلف مقاصد کے اظہار کے لئے افعال مرکب بنالینے کا طریقہ دونوں زبانوں میں رائج ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے اردو اور پنجابی کے اس صرفی و نحوی نیز لسانی اشتراک کے سلسلے میں مذکورہ بالا اصولوں کو کئی مثالوں سے واضح کیا ہے۔ انہوں نے اپنے دعوے کی تائید میں دکن اور گجرات میں لکھے جانے والے ادب کو پیش کیا ہے، جن پر پنجابی کے اثرات واضح نظر آتے ہیں۔ اس کام کو ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی کتاب تاریخ ادب اردو میں آگے بڑھایا ہے۔ اور کئی نئے گوشوں کی نشاندہی کی ہے۔

گجرات کے اردو ادب کا مطالعہ کریں، تو ہمیں پنجابی سے اس کی مماثلت واضح نظر آتی ہے۔ مثلاً

قطب عالم نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر گجرات کے شاہ محمود سے فرمایا:

"بھائی محمود خوش رہو۔ اساں بھئیں وڈا تساں بھئیں وڈا سانڈے گھر جلال جہانیاں آیا۔"

(بحوالہ تاریخ ادب اردو، جمیل جالبی، صفحہ ۱۰۲)

شاہ منجھن م ۹۱۲ھ / ۱۵۰۶ء) کے کلام کو دیکھا جائے تو یہاں بھی

بھی یہی رنگ نظر آتا ہے۔ چند اشعار اور مصرعے دیکھیے۔

باجن میت پچھوڑا، جس کوں ہووے
آ گیں دریا ڈراڈنا کیوں اترسی پار
کن کن ابھرن موہ ندری دے پرم پیالا پیا
باجن جے کچھ کھٹیا، سبھ کلا سلن لیپیا

(تاریخ ادب اردو، صفحہ ۶۰)

دکن کے فخر الدین نظامؔ جو سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۱۴۲۱ء-۱۴۳۴ء)
کے دور کے شاعر تھے، کے کلام میں پنجابی اثرات نمایاں ہیں:

نہو سی کدھیں پا پنج انگل سمان
ہے پلی پھل چھنکا، بڑیا ٹوٹ کر
نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار　　　رووے گھال کر لکھ کوٹی منجھار
دودھا سانپ کا ہوئے جے کاوڑی
دودھا دود کا چھاچھا پیوے پھوک
کنگن ہت کیا دیکھنا آرسی　　　اہے راج توں دیکھ کیوں بارسی

(تاریخ ادب اردو، صفحہ ۶۰۵)

ولی دکنی کی نظم اور ملا وجہی کی نثر ترقی یافتہ زبان کا نمونہ ہیں۔ مگر ان پر
بھی پنجابی اثرات واضح ہیں۔ مثلاً ولی کے ہاں یہ الفاظ عام ملتے ہیں:
"باتاں، آنکھاں، باندھیا، کہیا، پرت، پران، تس، سوں (اس واسطے)
(جلائے) جالے، جوکھنا (تولنا) جاگھا، چڑھیا، چندر، وڑا، وِسنا
ڈبی (ڈوبی) شتے (سوئے ہوئے) سٹنا (ڈال دینا)، سدھ سٹانا
(عقل گنوانا)، سکھا (سوکھا)، لوہو (لہو)، لون (نمک)، لٹ پٹا
(البیلا)، میٹھا (میٹھا)، منگے (مانگے)، نال (پاس۔ ساتھ)، لو (ناخن)
ہے گی (ہے)، ہٹیلا (ضدی)، ہاٹ (دکان)، واڑم (انار)، ہور (اور)"

(تاریخ ادب اردو، صفحہ ۶۱۴)

ایسے ہی ملا وجہی کی نثر کا نمونہ ہے۔

مسعود سعد سلمان ۱۰۴۶ء - وفات ۱۱۲۱ء

یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ اردو اور پنجابی میں بہت گہرا لسانی رابطہ ہے۔ پنجاب میں اردو شاعری کی روایت بھی بہت قدیم ہے۔ مسعود سعد سلمان (۱۰۴۶ء - ۱۱۲۱ء) کو اردو کا پہلا شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کا کلام دستبرد زمانہ سے محفوظ نہ رہا مگر ان کے ہندوی کلام کا تذکرہ محمد عوفی نے اپنے تذکرے میں اور امیر خسرو نے دیباچہ دیوان غرۃ الکمال میں کیا ہے۔ مسعود سعد سلمان کے فارسی کلام میں اردو کے الفاظ موجود ہیں جس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ اردو میں شعر کہنے پر قادر تھے۔

مسعود سعد سلمان کی وفات کے ۵۲ سال بعد شیخ فریدالدین مسعود گنج شکر نے جنم لیا۔ آپ ۱۱۷۳ء میں کوٹھوال میں پیدا ہوئے اور ۱۲۰۳ء میں پاک پٹن تشریف لا کر یہیں کے ہو رہے۔ آپ کے کلام کو اردو شاعری کا پہلا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ آپ کے اشعار سکھوں کی مذہبی کتاب گرو گرنتھ سے دستیاب ہوئے ہیں نمونہ کلام یہ ہیں:

تیری پنہ خدائے توں بخشندگی ۔۔۔ شیخ فریدے خیر دیجے بندگی
کالی کوئل توں کت گن کالی ۔۔۔ اپنے پریتم کے ہوں برھے جالی
اس اوپر ہے مارگ میرا ۔۔۔ شیخ فریدا پنتھ سمہار سویرا

(بحوالہ تاریخ ادب اردو، صفحہ ۷۱)

بابا فرید کے بعد گرو نانک کے ہاں ہمیں ایسے اشعار ملتے ہیں جو بیک وقت اردو اور پنجابی قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ مثلاً:

ساس ساس سب جیو تمہارا توہے کھرا پیار
نانک شاعر ایوکہت ہے سچے پروردگار

گرو نانک کے بعد شاہ حسین قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ ان کی یہ کافی بیک وقت اردو اور پنجابی کہی جا سکتی ہے:

دبا میرے حال دا محرم توں
اندر توں باہر توں روم روم وچ توں
توں ہی تانا توں ہی بانا سبھ کجھ میرا توں

کہے حسین فقیر سائیں دا میں ناہیں سجھ تول

روم روم قدیم اردو میں مستعمل ہے۔ توں، تانا، بانا، رتا سب اردو پنجابی میں مشترک ہیں۔

بابا فرید سے شروع ہونے والی روایت اب تک جاری ہے ہم بے شمار پنجابی شاعروں کے ہاں اردو اور پنجابی کے لسانی قرب کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔

اردو اور پنجابی کا لسانی قرب اس قدر گہرا ہے کہ بآسانی کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ہی زبان سے پھوٹنے والی دو زبانیں ہیں۔ (جیسا کہ محی الدین قادری زور نے دعویٰ کیا ہے) یا ان کا رشتہ ماں بیٹی کا ہے۔ (جیسا کہ حافظ محمود شیرانی نے دعویٰ کیا ہے۔

اردو اور سندھی کا تعلق

712-1026ء

سندھ برصغیر کا وہ خطہ ہے جہاں سب سے پہلے مسلمان پرچم اسلام لہراتے ہوئے داخل ہوئے اور تین سو سال تک اس سرزمین پر ایک نئے یعنی اسلامی تمدن اور کلچر کی آب یاری کرتے رہے۔ عرب ۱۲ھ میں سندھ میں آئے۔ جہاں ۱۰۲۶ء تک ان کی حکومت برقرار رہی۔

سندھ میں اس وقت جو زبان رائج تھی، وہ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی سورسینی اور پساچی اثرات کا آمیزہ تھی۔ عربوں کی آمد نے ایک نئے لسانی ذائقے اور ایک نئے تہذیبی عمل کی بنیاد ڈالی۔ جس کی بدولت شامی، ایرانی، تورانی، اور دوسری بولیوں نے یہاں ایک نیا آمیزہ تیار کیا۔ ایک وقت آیا کہ سندھی الفاظ عربوں کے ہونٹوں سے اور عربی الفاظ سندھیوں کے ہونٹوں سے ادا ہونے لگے۔ یہی وہ حقیقت ہے، جسے سامنے رکھ کر سلیمان ندوی، حبیب الرحمٰن شیروانی، پیر حسام الدین راشدی، اور دوسرے محققین نے دعویٰ کیا ہے کہ سندھ اردو کا اولین گہوارہ ہے۔

سندھ میں یہ لسانی ارتقاء جاری تھا کہ امیر سبکتگین نے شمال مغرب کی طرف سے برصغیر پر حملوں کا آغاز ہوا۔ یہ عمل اس کے بیٹے محمود غزنوی کی زندگی میں وسیع تر ہو گیا۔ محمود کے حملوں نے سندھ پر عربی کا دائرہ تنگ کیا اور فارسی کے لئے راہ ہموار کی۔ محمود نے سندھ فتح کر کے پنجاب اور سندھ کو جدا جدا نہ رہنے دیا۔ اس نئے واقعے نے پنجاب اور سندھ میں ایک نئے لسانی رابطے کی بنیاد رکھی۔ ایک نئی زبان کا خمیر تیار ہوا۔ ۱۲۱۰ء میں التمش نے پایۂ تخت لاہور سے دہلی منتقل کیا، تو یہ نئی زبان دہلی پہنچی۔ پھر محمد تغلق کے زمانے میں دہلی سے دکن پہنچی۔ جہاں اس زبان نے ارتقاء کی کئی منازل طے کر کے اورنگزیب

عالمگیر کے عہد میں دہلی کا رخ کیا، تو اس کا روپ نکھر چکا تھا۔ آہستہ آہستہ یہ زبان پورے برصغیر میں پھیل گئی۔ اِس زبان کی اس قدر وسیع پیمانے پر اشاعت سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ فارسی اور عربی نے تمام مقامی زبانوں پر چھا لیے اثرات مرتب کیے کہ اردو اور ان میں کئی مشترک خصوصیات پیدا ہو گئیں۔ ایک لسانی قربت پیدا ہوا، جس نے اردو کو مختلف زبانیں بولنے والوں کے لئے قابل قبول بنا دیا۔

سندھ میں اردو کے جنم لینے کے نظریے کو پیش کرتے ہوئے جو کچھ سلیمان ندوی نے لکھا ہے وہ سندھی اور اردو کے لسانی تعلق کی وضاحت بڑی خوبصورتی سے کرتا ہے۔ سید سلیمان ندوی لکھتے ہیں :

"مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے، اس لئے قرین قیاس یہ ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں، اس کا ہیولیٰ وادی سندھ میں تیار ہوا ہوگا عربی و فارسی بولنے والے مسلمان تاجر عراق بندر ابلہ، سیراف اور بصرہ سے نکل کر سندھ کے بندرگاہوں سے گزر کر گجرات ہو کر بحر ہند کے کنارے سفر کرتے ہیں۔ آخر پہلی صدی ہجری کے آخر یعنی ساتویں صدی عیسوی میں عرب مسلمانوں نے سندھ پر قبضہ کر لیا۔ یہ اسلامی لشکر شیراز اور عراق سے مرتب ہو کر آیا تھا جس کے یہ معنی ہیں کہ اس لشکر کے لوگ فارسی اور عربی بولتے تھے۔ اس کے بعد جو سوداگر اور تاجر یہاں آ کر بود و باش اختیار کرنے لگے تھے، وہ بھی عربی اور فارسی بولتے تھے۔ جہاز رانوں کی زبان بھی عربی فارسی سے مرکب تھی۔ خود سندھیوں کی آمد و رفت بھی عراق میں ہونے لگی تھی، خصوصاً جب ۱۳۰ھ میں خلافت کا مرکز شام سے عراق کو منتقل ہو گیا اور سندھ کے پنڈت بغداد جا کر اپنی زبان سے عربی کی کتابوں کے ترجموں میں مدد دینے لگے اور وہاں کے مختلف علمی اور طبی منصبوں پر سرفراز ہونے لگے۔ اسی زمانے میں عربی میں سندی کے بہت سے اصطلاحی لفظ اور دواؤں اور خوشبوؤں کے نام داخل ہوئے۔ اس کا قدرتی نتیجہ یہ ہونا چاہیئے تھا کہ سندھ اور ملتان میں دیسی بولیوں کے ساتھ عربی اور فارسی کا میل جول بڑھتا رہے اور

ایک نئی مرکب بولی کا ہیولیٰ تیار ہو۔"
(نقوش سلیمانی صفحہ ۱۳۱، مصنفہ سید سلیمان ندوی)

مولانا آگے چل کر مزید لکھتے ہیں :

"اس تشریح سے یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ مسلمانوں کی عربی و فارسی سب سے پہلے ہندوستان کی جس دیسی زبان سے مخلوط ہوئی، وہ سندھی اور ملتانی ہے پھر پنجابی اور بعد ازاں دہلوی، سندھی پر اس اختلاط کی شہادت آج بھی اس طرح نمایاں ہے چنانچہ ہماری اردو کی طرح سندھی بھی عربی و فارسی زبان سے اس طرح گراں بار ہے اور سب سے عجیب یہ کہ اس کا رسم الخط آج تک ٹھیٹھ عربی نسخ ہے اور عربی کے بہت سے خاص الفاظ مستعمل ہیں مثلاً پہاڑ کو جبل اور پیاز کو بصل کہتے ہیں۔"

"سندھی ملتانی اور پنجابی آپس میں بالکل ملتی جلتی ہیں۔ تینوں میں بہت سے الفاظ کا اشتراک ہے۔ تینوں میں عربی و فارسی کا میل ہے۔ صیغوں کے طریق میں تھوڑا تھوڑا فرق ہے۔ یہاں پر اس تاریخی غلط فہمی کا مٹانا ضروری ہے جس کی رو سے عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے۔ کہ یہ بولیاں موجودہ اردو کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ موجودہ اردو انہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور اصلاح شدہ شکل ہے۔ یعنی جس کو ہم اردو کہتے ہیں، اس کا آغاز ان بولیوں میں عربی و فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دار السلطنت دہلی کی بولی سے، جس کو دہلوی کہتے ہیں، مل کر معیاری زبان بن گئی اور پھر دار السلطنت کی بولی معیاری زبان بن کر تمام صوبوں میں پھیل گئی۔"

(نقوش سلیمانی، صفحہ ۳۴، ۳۵)

پیر حسام الدین راشدی اور مولانا حبیب الرحمٰن خان شیروانی کا مؤقف بھی سید صاحب کے نظریے کی تائید کرتا ہے۔ اگرچہ بہت سے محققین نے اس نظریے سے اختلاف کیا ہے، لیکن سید صاحب نے سندھی اور اردو کے قرب کے بارے میں جو وضاحت کی ہے، اس سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔

سندھی اور اردو میں عجیب و غریب لسانی اشتراک پایا جاتا ہے ہم اگر مشترک

لفظوں کی اور مشترک خصوصیات کی فہرست مرتب کریں، تو عجیب و غریب نتائج سامنے آتے ہیں۔

بہت سے عربی الفاظ سندھی اور اردو میں مشترک ہیں، جو دین اسلام کے حوالے سے مروج ہوئے، جن کی تفصیل کی چنداں ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔

بیسیوں میوے، پھل، کھانے، کپڑے، جو ایران و ترکستان سے آئے اور اپنے نام بھی ساتھ لائے۔ یہ نام اردو اور سندھی میں موجود ہیں۔ انگور، انار، سیب، بادام، منقہ، کشمش، پستہ وغیرہ پھلوں میں سے گلاب، سوسن، سنبل، ریحان، گل شبو پھولوں سے، خشکہ، پلاؤ، قبولی، بریانی، زردہ، شیر، مرغ، قورمہ، قیمہ، شوربا وغیرہ کھانوں سے۔ مخمل، قاقم، کاشانی، زربفت وغیرہ کپڑوں سے۔ دیگچی، کفگیر، چمچہ، رکابی برتنوں سے غرض بے شمار نام ہیں، جو ترکی و فارسی الاصل ہیں، اور اردو سندھی دونوں زبانوں میں بیک وقت موجود ہیں۔

بے شمار ایسے لفظ اردو اور سندھی میں بیک وقت موجود ہیں، جو مختلف پراکرتوں اور سنسکرت سے آئے اور ان دونوں زبانوں میں بیک وقت رائج ہو گئے۔

اردو سندھی میں یہ مطابقت الفاظ سے آگے بڑھ کر محاورات اور ضرب الامثال میں بھی موجود ہے۔ مثلاً

سارے جہاں کھاں چنگو ہندوستان اسانجو
(سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا)
اُٺ جي دات ۾ زيرو (اونٹ کے منہ میں زیرہ)
اٽي ۾ لوڻ (آٹے میں نمک)

اردو اور سندھی دونوں زبانوں میں ہم آہنگی کے سلسلے میں ڈاکٹر شاہدہ بیگم لکھتی ہیں:

"یہ ہم آہنگی سندھی کے بیس بائیس ہزار الفاظ میں سے پندرہ سولہ ہزار میں ضرور پائی جاتی ہے۔ کیونکہ بھیرو مل مہر چند اڈوانی کے اندازے کے مطابق سندھی میں ۳ ہزار، فارسی ڈھائی ہزار عربی، ڈھائی ہزار دیسی اور بارہ ہزار پراکرتی لفظ شامل ہیں، جن میں سے عربی و فارسی میں تو صوتی فرق

برائے نام ہی ہے۔ دیسی اور پراکرتی لفظوں میں البتہ فرق ہے، تو وہ بھی ایک تہائی الفاظ سے زائد میں نہیں۔ اس طرح تفریق کا تناسب ایک تین سے زیادہ نہیں ہو سکتا۔"

(سندھ میں اردو: صفحہ ۹۹، ۱۰۰)

وہ مزید لکھتی ہیں:

"اس حقیقت میں کوئی شبہ نہیں رہتا کہ اردو اور سندھی میں اکثر اقدار مشترک پائی جاتی ہیں۔ البتہ زبانوں کے مزاج کچھ کچھ الگ ہیں، لہذا صوتیات میں کہیں کہیں فرق پیدا ہو گیا ہے، اختلافِ ماحول کے باعث معنوی تغیر واقع ہو گیا ہے۔ یا بعض الفاظ کا املاء کچھ بدل گیا ہے۔ تو اس سے درمیان میں کوئی اختلافی خلیج حائل نہیں ہو جاتی اور یہ صورتِ حال صرف سندھی ہی میں نہیں ہے، اردو میں بھی الفاظ کے معنی جابجا بدلے ہوتے ہیں۔ اور بہت سے لفظ تو ایسے ہیں جو عربی، فارسی یا کسی اور زبان سے لئے گئے ہیں۔ مگر اس زبان میں جو مفہوم رکھتے ہیں، اردو میں آکر ان کا مفہوم کچھ اور ہو گیا ہے۔ ایسی صورت میں اگر کسی ایک ہی لفظ کے معنی سندھی میں کچھ اور ہوں اور اردو میں کچھ اور تو کوئی محل استعجاب پیدا نہیں ہوتا۔ مثال میں اگر فارسی کے ایک لفظ انجام کو لیا جائے تو اردو میں اس کے معنی "آخر"، "انتہا"، "مآل"، "حشر"، لیکن سندھی میں انجام بولا جائے گا تو دعوی کا مفہوم ادا کرے گا۔ اسی طرح کے اور الفاظ ہیں جن کے مآخذ تو ایک ہیں مگر وہ اردو اور سندھی میں داخل ہو کر مختلف المعنی ہو گئے ہیں۔ جیسے آبادی بمعنی فصل، مالی بمعنی مویشی، قلم بمعنی قلم اور قانونی دفعہ، کچہری بمعنی محفل اور نشست۔"

ایک اور فرق اردو میں اور سندھی میں تذکیر و تانیث کا ہے۔ اردو میں بہت لفظ مذکر ہیں جب کہ سندھی میں مؤنث۔ سندھی میں مذکر ہیں تو اردو میں مؤنث۔ جیسے نظم، تصویر اردو میں مؤنث ہیں۔ لیکن سندھی میں مذکر بولے جاتے ہیں۔

(سندھ میں اردو: صفحہ ۹۹، ۱۰۰)

"سندھ میں اردو کی روایت بہت پرانی ہے۔ محمد تغلق نے ۷۵۱ھ/۱۳۵۰ء

میں ٹھٹھہ پر حملہ کیا۔ وہ اس حملے کے دوران مرگیا۔ اس کے دس سال بعد فیروز تغلق نے سندھ پر حملہ کیا۔ وہ ناکام لوٹا، تو یہ فقرہ خاص و عام کی زبان پر چڑھ گیا۔ ع

"برکت شیخ پٹھا ایک موا ایک نیٹھا"

(تاریخ فیروز شاہی، مصنفہ شمس سراج عفیف: صفحہ ۲۳۱)

سندھ میں اردو شاعری کی روایت بہت قدیم ہے۔ بہت سے اردو شعراء کا ذکر فارسی شاعری کے تذکروں میں ملتا ہے۔ ان کے ذکر میں لکھا ہوا ہے کہ یہ ہندی میں بھی شعر کہتے تھے۔ مگر ان کا نمونہ کلام موجود نہیں۔ پہلا اردو شاعر جس کے کلام کا نمونہ تذکروں کی معرفت ہم تک پہنچا ہے۔ وہ ملا عبدالحکیم ٹھٹھوی (۱۶۳۰ء — ۱۷۲۷ء) ہیں۔ یہ ولی دکنی کے ہم عصر ہیں۔ ان کے دو اشعار میں فارسی اثرات نمایاں ہیں۔ کبھی ایک ایک مصرع اردو میں لکھتے ہیں اور دوسرا فارسی میں اور کبھی آدھا مصرع اردو اور آدھا فارسی میں۔ مثلاً

زبا افراط افطار فقیراں — کیوں رجنا بہ آدھی بھوک رہنا
بہ خود خونِ جگر پینا و جیتا — بہ درد و داغ ہم آغوش رہتا

مزید جن شاعروں کا کلام ہم تک تذکروں کی معرفت پہنچا ہے، ان کے اسماء یہ ہیں "شیخ وردد" "میر حیدر الدین کامل" "میر محمود صابر" "میر حفیظ الدین علی" "میاں محمد سرفراز عباسی" وغیرہ۔

یہ روایت مختلف مراحل طے کرتی ہوئی پختہ تر صورت میں سچل سرمست (۱۷۳۹ء — ۱۸۲۶ء) کے ہاں جلوہ گر ہوئی۔ انہوں نے اردو میں ایک دیوان مرتب کیا۔ ان کے ہاں تصوف اور فلسفۂ تصوف اپنے پورے حسن کے ساتھ موجود ہے ان کا لہجہ دھیما، زبان صاف اور معیار بلند ہے۔ ان کے اشعار ہیں۔

مری آنکھوں نے اے دلبر عجب اسرار دیکھا تھا
میانِ ابر اس خورشید کا انوار دیکھا تھا
مرا تو کام تھا اس ہادی و رہبر کی صورت سے
اسی صورت کا میں نے ہر جگہ دیدار دیکھا تھا

برابر ہیں یہ ہر جا جس طرح سورج کی یہ کرنیں
بہر منظر اسی انداز سے انطباع دیکھا تھا

سندھی زبان اور اردو کے ساتھ ساتھ اہل سندھ کا اردو سے رابطہ وسیع سے وسیع تر ہو رہا ہے۔ سندھ میں اردو شاعری اور اردو نثر کی روایت پورے استحکام کے ساتھ موجود ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سندھی ادب کا اردو میں ترجمہ اور اردو ادب کا سندھی میں ترجمہ بھی ہو رہا ہے جس سے دونوں زبانوں کا ادبی مزاج قریب ہونے کے ساتھ ساتھ دونوں زبانوں میں موجود ادب سے باہم استفادے کا سلسلہ بھی جاری ہے۔

سندھی شاعری سے اردو میں تراجم کے سلسلے میں شیخ ایاز کا نام نمایاں ہے۔ جنہوں نے شاہ لطیف بھٹائی کے سندھی کلام کا اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ ترجمہ اس قدر پختہ ہے کہ طبع زاد معلوم ہوتا ہے۔ اردو داستانوں کے تراجم کا سلسلہ بھی جاری ہے۔

اردو اور پشتو کا تعلق

اردو زبان نے برصغیر کے ماحول میں اسلامی اثرات کے نتیجے میں جنم لیا۔ یہ اسلامی اثرات شمال مغرب سے افغانستان کے راستے سے آئے۔ ان کی ابتداء محمود غزنوی کے حملے سے ہوئی۔ محمود غزنوی نے ۱۰۰۱ء میں برصغیر پر حملہ کیا اور برصغیر پر اسلام اور مسلمانوں کے لئے دروازے کھول دیئے۔ ان نووارد مسلمانوں میں سے بیشتر پٹھان تھے، جن کی مادری زبان پشتو تھی۔ اس لئے اردو پر پشتو کے اثرات کا انکار ممکن نہیں۔ انہی اثرات کو مدنظر رکھ کر فارغ بخاری نے دعویٰ کیا ہے کہ اردو نے سرحد میں جنم لیا۔ وہ لکھتے ہیں :

"اردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے۔ اردو جو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی، اس کا خمیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اس وقت سے تیار ہو رہا تھا جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستانیوں پر دھاوے بولنے شروع کئے۔ ایرانیوں کی آمد کا آغاز ۱۰۰۱ء میں محمود غزنوی کے حملوں سے شروع ہوا۔ اور سترھویں صدی عیسوی میں نادر شاہ درانی کے عہد تک مسلسل طور پر یہ یلغار جاری رہی۔"

(سرحد میں اردو : صفحہ ۱۳۳)

فارغ بخاری ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

"اردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا۔ "ہندکو" اس کی ابتدائی شکل ہے، جو آج بھی شمال مغربی سرحدی صوبہ کے مرکزی شہر میں رائج ہے۔ اس کے لوک گیت اب بھی قدیم اردو کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ یہ لوک گیت سرحد کے علاوہ ہندوستان کے ان مقامات پر بھی ملتے ہیں جہاں جہاں افغان، پشتو اور ہندکو کے بیج لے کر پہنچے اور وہاں انہوں نے اردو زبان کا پودا لگایا۔"

(ادبیات سرحد۔ جلد سوم؛ صفحہ ۱۲۶)

ہندکو کے بارے میں پروفیسر فارغ بخاری کے اس نظریے پر بحث ممکن ہے۔ شمی تبرکتہ نے ہندکو کی تاریخ کے بارے میں اس سے مختلف نظریہ پیش کیا ہے لیکن اس کی تفصیل میں جانا ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

فارغ بخاری اردو اور پشتو کے تعلق پر روشنی ڈالتے ہوئے مزید لکھتے ہیں:

"چاربیت کی صنف شاعری سوائے پشتو اور اردو کے کسی اور زبان میں نہیں ہے۔ یہ بھی پشتو ہی کے زیر اثر اردو میں آئی۔ پیر روشان کی تصنیف خیر البیان جو اردو نثر کی قدیم ترین تصنیف ہے اور ۹۲۸ھ/۱۵۲۱ء میں لکھی گئی اردو اور پشتو کے قدیم ترین تعلق پر روشنی ڈالتی ہے۔"

(ادبیات سرحد، جلد سوم: صفحہ ۵۱)

فارغ بخاری نے اردو زبان پشتو اثرات کا نتیجہ قرار دی ہے، جبکہ امتیاز علی خاں عرشی نے اردو کی ولادت کو پٹھانوں کی خدمات کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ پٹھان ہی تھے جو عربی پشتو فارسی اور ترکی زبانیں لے کر برصغیر آئے تھے۔ عربی ان کی دینی زبان تھی۔ پشتو اور فارسی ان کی مادری زبانیں تھی اور ترکی بھی پٹھانوں کے ایک چھوٹے سے علاقے میں بولی جاتی تھی۔ پٹھانوں کی یہ زبانیں انہی کے ساتھ برصغیر میں آئیں اور مقامی زبانوں پر گہرے اثرات مرتب کرنے کے بعد اردو کی ولادت کا باعث بنیں۔

افغانوں کے ذریعے فارسی زبان برصغیر میں پھیلی کیونکہ ان کی دفتری زبان فارسی تھی۔ انہوں نے سنسکرت کے بہت سے الفاظ کو بھی اردو میں متعارف کرایا کیونکہ پشتو فارسی اور سنسکرت کے اختلاط کا نتیجہ تھی۔ آج بہت سے سنسکرت الفاظ اردو میں متعارف ہیں جن کا پراکرت زبانوں میں کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہ سب پشتو کے ذریعے اردو میں متعارف ہوئے۔

افغانوں کی برصغیر میں آمد کا سلسلہ محمود غزنوی کے دور سے شروع ہوا اور ہمیشہ جاری رہا۔ ہندوستان کے شاہی خاندان علاء الدین خلجی اور لودھی خاندان افغانستان سے آئے۔ دکن میں جو لوگ ایرانی صدہ کہلاتے تھے افغانستان سے آئے۔ بہت سے صوفیائے کرام اسی سنگلاخ زمین سے برصغیر میں وارد ہوئے۔ بہت سے پٹھان جو آج برصغیر کے مختلف

گوشوں میں رہتے ہیں ہندوستانی پٹھان کہلاتے ہیں اور اردو بولتے ہیں۔ ان کی خدمات سے اردو زبان کبھی انکار نہیں کرسکتی۔

لسانی سطح پر اردو پہ پشتو کا سراغ ان بہت سے لفظوں سے ملتا ہے، جو پشتو سے آئے اور تھوڑے سے تغیر کے بعد اردو میں رائج ہو گئے۔

پشتو	اردو	
انگڑ کنگ خرڑ	انگڑ کھنگڑ	آڑ کباڑ
ادش	ہوش	
ٹوتنے	ٹوتا	جوان بوتہ ہوگئی
پیخ	پخ	
پرکٹے	پرکٹا	گیلڑ
تن توش	تن توش	
ٹس ٹس	ٹس ٹس	بندوق کی آواز یونہی ٹس ٹس ہو کر رہ گئی
حال احوال	حال احوال	
ہریان	حیران ہریان	
خلتہ	خلتہ	تھیلا یا جامے کو کاٹتے وقت تھیلا بناتے ہیں جسے خلتہ کہتے ہیں۔
ڈ وزہ ڈ وتے	ڈزیں مارنا	شیخی بھگارنا
سنڈہ	سنڈا	سنڈا مسنڈا
سودہ	سادہ سودہ	
کڑہ وڑا	کھڑا بڑا	
گیر	گھیر	
وخت	وقت	
یار	یار	

(بحوالہ تاریخ ادب اردو، صفحہ ۲۰۲)

پیر روشان بایزید انصاری

اردو اور پشتو کے اس لسانی اشتراک کے علاوہ دو سطحوں پر مماثلت ملتی ہے پہلی سطح پر ہم عربی اور اسلام کے دونوں زبانوں پر یکساں اثرات دیکھتے ہیں پشتو کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ پٹھانوں نے اسلام قبول کرنے کے بعد ان تمام لفظوں سے کنارہ کشی کر لی، جن سے کفر یا شرک کی بو آتی تھی۔ اردو پر بھی اسلام کے گہرے اثرات مرتب ہوئے قرآن مجید کے دو ہزار بنیادی لفظوں میں سے پانچ سو بنیادی الفاظ اور ان کے مشتقات اردو میں ملتے ہیں پشتو میں بھی بہت سے عربی الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ اسلام اور اسلامی علوم کی اصطلاحات دونوں زبانوں میں ملتی ہیں۔

دوسری سطح فارسی کے اثرات کی ہے۔ فارسی زبان کے دونوں زبانوں پر گہرے اثرات نے دونوں زبانوں کو لسانی سطح پر ایک دوسرے کے بہت قریب کر دیا ہے۔

صوبہ سرحد میں اردو زبان کا قدیم ترین نمونہ پیر روشان بایزید انصاری کی کتاب خیر البیان میں دیکھا جا سکتا ہے۔ بایزید انصاری نے خیر البیان میں ایک ہی بات چار زبانوں میں لکھی ہے۔ عربی فارسی پشتو اور اردو۔ اس طرح اس نے اپنے قارئین کا حلقہ وسیع کیا۔ بایزید انصاری (م ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء) نے آج سے چار سو سال پہلے یہ کتاب لکھی لیکن اس کی زبان میں خاصی توانائی ہے۔ بایزید لکھتے ہیں۔

وفات 1572

"لکھ کتاب کے آغاز کے بیان جن کے سارے سن اکھر بسم اللہ، تمام، میں نہ گنواؤں گا مزدوری انھن کی جے لکھیں پرن بگارن اکھر کہ ممکنی ہرن لکھیں اسی کارن بے سہی ہوئی بیان ..... قرآن میں ہے۔"

(خیر البیان مرتبہ حافظ عبد القدوس قاسمی صفحہ ۱)

بایزید انصاری کے بعد ہمیں خوشحال خان خٹک کے ہاں اردو کا سراغ ملتا ہے۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے پشتو کو رسم الخط دیا اور پشتو میں باقاعدہ شاعری کی۔ ان کے شاعری میں فارسی عروضی اور لسانی سطح پر اثر انداز ہوئی۔ اس کے علاوہ ان کے ہاں اردو الفاظ بھی ملتے ہیں۔ ایک غزل میں اردو الفاظ کا استعمال یوں کیا ہے۔

ع

پہ سینہ داد دہ مینہ پھر جائے گی
حما او ستا محبت گورہ کیسے جاگی

در رقیب دنیا دِ یادہ مشو کہ خہ سوہ
سینہ خولہ پہ خندہ راکڑہ پھر بھاگی

(بحوالہ تاریخ اردو ادب : صفحہ ۷۰۵)

خوشحال خاں خٹک کے ایک ہم عصر رحمٰن بابا کے ہاں اردو الفاظ ملتے ہیں۔ رحمٰن بابا نے جب شعور کی آنکھ کھولی، تو خوشحال خاں خٹک کے اشعار صوبہ سرحد کی فضاؤں میں گونج رہے تھے۔ ان کی ایک غزل میں اردو الفاظ کو یوں استعمال کیا گیا ہے۔

بوصل تو مارا کجا بات ہے — کہ وصل تو خیلے بڑی بات ہے
بگوئے تو گفتم کہ کنم — ولے کے مرا ایں دراجات ہے
خم زلفِ تو گوشۂ ابروان — دلم را عجائب مقامات ہے
ہمیں وادی دشنام دگالی مرا — بسوئم ہمیں از تو سوغات ہے
نگاہم نہ امروز خونم بریخت — کہ دائم ترا ہیچ عادات ہے
ز آغوش رحماں مرو یار رقیب — کہ ایں سفلہ بدخوئی و بدذات ہے

(بحوالہ تاریخ اردو ادب : صفحہ ۷۰۵)

خوشحال خاں خٹک اور رحمان بابا کے پشتو کلام میں اردو الفاظ استعمال ہوئے مگر اردو میں باقاعدہ شعر قاسم علی خاں آفریدی نے کہے یہ میر و میرزا کے دور کے شاعر تھے۔ انہوں نے خوبصورت اردو میں شاعری کی۔ اور زبان و بیان کی بلندیوں کو پایا۔ ان کے چند اشعار یہ ہیں :

وہ آپ دکھانے کو صورت مجھے آتا ہے
جب اپنی نحوست کے ایام نکلتے ہیں
وحدت کا تماشا ہی کثرت کے مظاہر ہیں
آغاز سے ہر شے کے انجام نکلتے ہیں
کسی سے میں نری وصلت کی التجا نہ کروں
مروں برشک پہ اظہار مدعا نہ کروں
ازل سے ابد تک آفریدی ساتھ ہے اس کے
میاں دوستی صاحب سلامت ہو تو ایسی ہو

قاسم علی آفریدی کے دور کے ہی ایک شاعر مولوی محمد عثمان قیس کا کلام بھی قابل ذکر ہے۔ ان کا ایک شعر ہے۔

رُخِ پُرنور سے گیسو نہ ہٹے آج تلک
مجھ سیہ بخت کی قسمت میں سحر ہو نہ سکی

حیدر پشاوری نے آٹھ دیوان شاعری کے مکمل کئے۔ مگر یہ دیوان (۱۷۶۳ء/۱۸۰۰ء) محفوظ نہ رہ سکے صرف چند غزلیں بچ گئیں۔ ان کا ایک شعر ہے

پیر کہنہ تیری تحریص بڑھی جاتی ہے
آٹھ دیوانوں کی تکمیل پہ قانع نہ ہوا

صوبہ سرحد میں اردو شاعری کی روایت اب تک پوری توانائی کے ساتھ موجود ہے بہت سے پشتو شاعر اردو میں بھی شاعری کر رہے ہیں۔

اردو اور بلوچی کا تعلق

رقبے کے لحاظ سے بلوچستان پاکستان کا سب سے بڑا اور آبادی کے لحاظ سے سب سے چھوٹا صوبہ ہے۔ اس صوبے میں کئی زبانیں بولی جاتی ہے۔ مگر بڑی زبانیں پشتو، بلوچی اور براہوی ہیں۔ بلوچی وسطی ایران کی بولی ہے اور یہ ایران کی قدیم ترین بولی ہے۔ جب کہ براہوی دراوڑی زبان کی ایک شاخ ہے۔ بلوچستان کے علاقے بارکھان میں ایک بولی کھیت رانی بھی بولی جاتی ہے، جس میں عربی، فارسی، براہوئی، پنجابی، پشتو اور بلوچی اثرات ملے جلے موجود ہوتے ہیں۔

بلوچی اور براہوئی میں ادب کی روایت زیادہ پختہ نہیں۔ مگر قدیم بلوچی شاعری میں خالص اور خوبصورت شاعری کے کئی نمونے ملتے ہیں۔

شمالی ہند کی بلوچستان سے تعلق کی بنا سولہویں صدی عیسوی میں پڑی۔ نصیر الدین ہمایوں مغل شہنشاہ شیر شاہ سوری سے شکست کھا کر بھاگا، تو ایران جاتے ہوئے بلوچستان سے گزرا۔ یہاں کے ایک سردار نے اسے پناہ دی۔ جب ہمایوں ایران سے فوج لے کر واپس پلٹا تو یہی بلوچی سردار چاکر خاں بھی ہمایوں کے ساتھ شامل ہوگیا۔ یہ تعلق جو ہمایوں کے دور میں قائم ہوا اورنگ زیب عالمگیر کے دور تک باقی رہا۔ اس واقعے سے بہت پہلے بلوچستان میں عربی اور فارسی زبانیں اپنا نفوذ کر چکی تھیں، جنہیں مدنظر رکھتے ہوئے کامل القادری نے دعوی کیا ہے کہ اردو زبان کی ابتداء بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان ہے جو خلافت مشرقی کا صوبہ طوران ہوتا تھا اور محمد بن قاسم کی مہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک نئی زبان تشکیل پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی

شہادتیں موجود ہیں۔

(اردو اور براہوئی اورینٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۶۲ء صفحہ ۲۶)

بلوچی اور اردو زبان میں دو سطحوں پر اشتراک پایا جاتا ہے۔ ایک دینی سطح پر اور دوسرا لسانی سطح پر۔

قرآن حکیم میں تقریباً دو ہزار بنیادی الفاظ ہیں۔ ان میں سے ۵۰۰ بنیادی الفاظ اور ان کے مشتقات اردو زبان میں اظہار وابلاغ کا ذریعہ ہیں۔ ایسے ہی بے شمار قرآن کے بنیادی الفاظ اور ان کے مشتقات بلوچی میں بھی اظہار وابلاغ کا ذریعہ ہیں۔

قرآن وحدیث اور ان کے زیر اثر تیار ہونے والے دینی علوم یعنی فقہ، اصول فقہ، تفسیر اصول تفسیر، حدیث، اصول حدیث، علم الکلام، تصوف، علم مناظرہ، غرض کئی علوم کی اصطلاحات اردو اور بلوچی میں بیک وقت موجود ہیں۔

لسانی سطح پر اردو اور بلوچی میں فارسی قدر مشترک ہے۔ بلوچی قدیم ایرانی زبان ہونے کی وجہ سے فارسی سے قریبی تعلق رکھتی ہے۔ نیز فارسی کے بے شمار اثرات بلوچی پر مرتب ہوتے رہے ہیں اور ویسے ہی فارسی زبان کے اثرات اردو زبان پر ہوتے۔ فارسی دونوں زبانوں پر یکساں اثر پذیری کی وجہ سے قریبی تعلق کا ذریعہ بنی دوسرے لفظوں میں دین اسلام اور فارسی زبان وادب سے اثر پذیری کی وجہ سے اردو اور بلوچی زبانیں ایک دوسرے کے بہت قریب آجاتی ہیں۔ اس لئے بلوچستان میں اردو زبان کی ایک پختہ روایت موجود ہے۔ اس روایت کی تفصیل بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

"بلوچستان میں اردو کی باقاعدہ روایت اٹھارہویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتی ہے۔ کئی زبانوں کا علاقہ ہونے کی وجہ سے سارے بلوچستان کی عام بول چال کی زبان بھی اردو ہے۔ عربی مدارس میں ہمیشہ کی طرح آج بھی ذریعہ تعلیم اردو ہے۔ انگریزوں کے دور حکومت میں یہاں کی دفتری وعدالتی زبان اردو ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ اردو اخبارات، ہفت روزہ، پندرہ روزہ کی ایک مسلسل روایت بھی قائم ہو چکی ہے۔ خط وکتابت میں بھی اردو زبان ہی عام طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں اردو شاعری کا چرچا بھی عام ہو جاتا ہے نائب محمد حسن براہوئی کا اردو دیوان اس روایت کی نشان دہی کرتا ہے۔

محمد حسن کا کلام زبان و بیان کے اعتبار سے صاف اور سادہ ہے۔ اس پر فارسی کا اثر بھی گہرا ہے۔ اس کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بلوچستان کا پہلا شاعر نہیں ہے۔ بلکہ اس سے پہلے کے شعراء کا کلام یا تو دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا یا کسی نجی کتب خانے کی زینت بنا ہوا ہے اور دریافت کا منتظر ہے۔ محمد حسن کے چند اشعار دیکھیے :

مکھ میں ترا جو برقعہ اٹھایا چمن میں یاد
خوشبو بھی اسی سبب میں صفِ لالہ زار ہے
ترے مکھ نے چھپایا ہے صنم اس چار اشیا کو
قمر کو، مشتری کو، شمس کو خورشید اعلیٰ کو
کر تار تار زلفِ پریشاں کو باغ میں
ہر تارِ مُو کو رشتہ صد برہمن کرد
تم اس زلفِ پریشاں کو کرو ژولیدہ و برہم
کہ کھوئے گا کفِ صیاد دام آہستہ آہستہ

محمد حسن کے صاحبزادے میر مولا داد (م ۱۹۰۶ء) بھی فارسی اور اردو کے شاعر تھے۔ انہوں نے بھی غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا، اور اس میں سیدھے سادے عاشقانہ جذبات کو پیش کیا۔ سردار خیر بخش مری، سید عابد شاہ عابد، سید غلام علی الماس، عبدالحق زور، یوسف عزیز مگسی اور پیر بخش وغیرہ نے انیسویں اور بیسویں صدی میں خاص طور پر اردو میں داد سخن دی ہے۔ نئی نسل میں کئی بلند پایہ شعراء دوسرے صوبوں کی طرح بلوچستان میں بھی اپنی ذہنی کاوشوں سے اردو زبان کے سرمایۂ ادب میں اضافہ کر رہے ہیں۔

(تاریخ ادب اردو : صفحہ ۱۱۷ ، ۱۲۷)

مثنوی

مثنوی کا لغوی مفہوم دہرا کرنا ہے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ ظاہری حیثیت کے لحاظ سے اس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس کے ہر شعر کے قافیے الگ ہوتے ہیں اور کوئی شعر قافیے کے اعتبار سے کسی دوسرے شعر کا تابع نہیں ہوتا۔

مثنوی میں ردیف کا استعمال بہت کم ہوتا ہے۔ ایک اندازے کے مطابق ہر مثنوی کے دس فیصد اشعار میں ردیف پائی جاتی ہے۔ مثنوی کے لئے سات بحریں زیادہ مروج رہی ہیں۔ اس سے لوگوں نے مثنوی کے لئے یہ سات بحریں ضروری قرار دی ہیں۔ یہ بحریں حسب ذیل ہیں۔

۱۔ بحر متقارب مثمن محذوف الآخر یا مقصور الآخر
۲۔ بحر ہزج مسدس محذوف الآخر یا مقصور
۳۔ بحر ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف الآخر یا مقصور الآخر
۴۔ بحر خفیف مسدس مجنون محذوف الآخر یا مقصور الآخر
۵۔ بحر رمل مسدس محذوف الآخر یا مقصور الآخر
۶۔ بحر رمل مسدس مجنون محذوف الآخر یا مقصور الآخر
۷۔ بحر سریع مسدس محذوف الآخر یا مقصور الاخر

مگر بعض شعرا نے قدرت کلام کے اظہار کے لئے زیادہ بحروں میں مثنویاں کہی ہیں۔ سعادت یار خاں رنگین نے گیارہ بحروں میں مثنویاں کہی ہیں۔ بعض نے مثنوی کے لئے اوزان کی تخصیص کا انکار کیا ہے۔ وحید الدین سلیم مثنوی کے اوزان کے بارے میں لکھتے ہیں۔

" زمانہ حال کے شاعرانہ انقلاب نے شعراء کو مثنوی کی ان بحروں پر محدود

اور قافیہ نہیں رکھا۔ وہ تقریباً تمام بحروں میں مثنوی لکھتے ہیں۔ اس سے اظہار خیال کے لئے میدان بہت وسیع ہو گیا ہے۔ شاعر کو ہر شعر کے سرانجام کرنے میں صرف دو قافیے سوچنے پڑتے ہیں۔ جو موقع پر نہایت آسانی سے خیال میں آجاتے ہیں اور خیال کے تسلسل اور روانی میں کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی ہے"

(افادات سلیم، صفحہ: ۲۷۳)

مثنوی کی ہیئت اردو میں مروج دوسری ہیئتوں کے مقابلے میں زیادہ وسعت کی حامل ہے اس میں صرف ایک پابندی کو لازمی گردانا گیا ہے۔ مزید اس میں کوئی قید یا پابندی نہیں۔

مثنوی کے سلسلے میں ایک سوال قابل غور ہے کہ کیا مثنوی ایک ہیئت ہے یا صنف۔ کیا مثنوی ایک ظاہری صورت کا نام ہے یا ایک صنف شاعری بھی۔ صنف کے لئے لازمی ہے کہ اس کا ایک موضوع اور ایک مزاج ہو بعض نے اسے ہیئت قرار دے کر اس کے موضوعات کا دامن کچھ ایسا پھیلا یا ہے کہ ہر موضوع مثنوی کے لئے جائز ہو گیا ہے مگر بعض لوگوں نے اس کا دامن سمیٹ کر اس کے موضوعات کا دائرہ محدود کر دیا ہے۔

پہلے نقطۂ نظر کی ترجمانی ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے اس بیان سے ہوتی ہے وہ لکھتے ہیں:

"مثنوی تو دراصل نظم کی ظاہری صورت کا نام ہے، جس کے لئے مواد اور موضوع کی قید نہیں ہے"

(اردو کی منظوم داستانیں، صفحہ: ۶۶)

جب کہ دوسرے نقطۂ نظر کی ترجمانی وزیر آغا کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"مثنوی کا اصل مقصد محبت کی داستان کو بیان کرنا ہے اگر مثنوی کو مختلف اور متنوع خارجی موضوعات کے لئے برتا جائے یا عشقیہ داستان کے بیان میں محض واقعات کے بیان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے تو اس سے مثنوی کا اصل مقصد مجروح ہوتا ہے چنانچہ اردو مثنویوں سے قطع نظر جو خارجی موضوعات سے متعلق ہیں محبت سے متعلق مثنویوں میں

بھی ندریجات بہت ہیں۔ مثلاً وہ مثنویاں جن کو قطعاً غیر شخصی انداز میں دو کرداروں کی داستانِ عشق کو بیان کر دیا گیا ہے۔ ان مثنویوں سے یقیناً کمتر ہیں جن کی اساس جذبات نگاری پر استوار ہے اور جن میں شاعر نے مختلف کرداروں کی زبان سے جذبات کا اظہار کیا ہے، لیکن مثنوی کی خالص ترین قسم وہ ہے جس میں شاعر نے آپ بیتی کے انداز میں اپنی داستانِ عشق اور اس سے پیدا ہونے والی داخلی کیفیات اور واردات کو بڑے پر خلوص انداز میں بیان کیا ہے۔"

(اردو شاعری کا مزاج، صفحہ ۳۱۸، ۳۱۹)

ان دو انتہائی رویوں کے درمیان ایک معتدل نقطہ خیال پایا جاتا ہے جس کی ترجمانی حالی، شبلی اور امداد امام اثر نے کی ہے۔ علامہ شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

"مثنوی میں اکثر کوئی تاریخی واقعہ یا قصہ بیان کیا جاتا ہے۔ اس بنا پر زندگی اور معاشرت کے جس قدر پہلو ہیں سب اس میں آجاتے ہیں عشق و محبت، رنج و مسرت، غیظ و غضب، کینہ و انتقام غرض جس قدر انسانی جذبات ہیں۔ سب کے سماں دکھانے کا موقعہ مل سکتا ہے۔ تاریخ میں مختلف اور گوناں گوں واقعات پیش آتے ہیں۔ اس لئے ہر قسم کی واقع نگاری کا کمال دکھایا جا سکتا ہے۔ مناظر قدرت، بہار و خزاں، گرمی سردی، صبح و شام یا جنگل بیابان کوہ صحرا، سبزہ زار کی تصویر کھینچی جا سکتی ہے۔ اخلاق، فلسفہ اور تصوف کے مسائل نہایت تفصیل سے ادا کئے جا سکتے ہیں۔"

(شعر العجم جلد ۴، صفحہ ۲۳۰، ۲۳۱)

مثنوی کی ہیئت میں آسانی نے موضوع کی وسعت کی راہ ہموار کی ہے اس لئے طویل و مختصر قصے اس کا موضوع ہیں۔ طول و طویل داستانوں سے مختصر شخصی قصوں تک۔ سیر و شکار کے واقعات سے عشقیہ اور رزمیہ داستانوں تک سبھی کچھ مثنوی کا موضوع ہیں۔ جنگ و پیکار، تاریخ، فلسفہ و تصوف، دین، اخلاقیات سبھی کچھ ان قصوں میں ملتا ہے۔ جب داستانوں کا زمانہ تھا، تو مثنوی میں مافوق الفطرت عناصر، مثالی کرداروں، دیوی دیوتاؤں جن پریوں

پر مشتمل داستانیں قلم بند کی جاتی تھیں۔ داستانوں کو زوال آیا تو مثنوی کے قصے کا مزاج بھی بدلا اور افسانوی مثنویاں لکھی جانے لگیں۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ مثنوی کا موضوع قصہ کہانی ہے۔

مثنوی کی ابتدا کہاں ہوئی اور کیسے ہوئی۔ اس کے بارے میں ابوالاعجاز حفیظ صدیقی لکھتے ہیں:

"اکثر محققین کے نزدیک مثنوی ایرانیوں کی ایجاد ہے۔ عربی میں مثنوی نہیں ملتی۔ عربوں کی شاعری میں رجز البتہ مثنوی سے مماثل ہے اور مولانا شبلی نعمانی کے اس قیاس میں بھی خاصا وزن ہے کہ شاید مثنوی ایجاد کرنے والے ایرانیوں کے سامنے رجز کا نمونہ شعوری طور پر موجود ہو۔"

(کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ: ۱۶۷)

مثنوی کو کن خصوصیات کا جامع ہونا چاہیئے۔ اس موضوع پر مولانا حالی اور علامہ شبلی نعمانی نے قلم اٹھایا ہے مولانا حالی کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے:

۱۔ ربط کلام کا خیال رکھا جائے۔

۲۔ قصے کی بنا مافوق العادت واقعات پر نہ ہو۔

۳۔ مبالغے سے حتی الامکان پرہیز کیا جائے۔

۴۔ واقعات اقتضائے حال کے مطابق ہوں۔

۵۔ بیان کی گئی حالت، شخص یا شے یا عادت کے مطابق ہو۔

۶۔ بیانات ایک دوسرے کی تکذیب نہ کریں۔

۷۔ کوئی بات تجربہ یا مشاہدہ کی تکذیب میں نہ کی جائے۔

۸۔ بعض باتیں صاف صاف کہنا مناسب ہوتا ہے۔ یہاں رمز و ایماء سے کام لیا جائے۔

مولانا حالی کا نقطہ نظر جمالیاتی یا ادبی ہونے کی بجائے افادی ہے، اس لئے انہوں نے وہ باتیں جو مثنوی کا حسن ہیں، انہیں عیب قرار دے دیا۔ مثلاً قدیم مثنویوں میں مافوق الفطرت اور مافوق العادت واقعات ہی مثنوی کا موضوع ہیں۔ اور یہی مثنوی کا حسن بھی ہیں۔ ایسے ہی مبالغے سے

پرہیز کیا جائے۔ مبالغہ شعر و ادب کا حسن ہے۔ مبالغہ ہی حسن کا وہ پردہ ہوتا ہے، جو حقیقی زندگی کو زیادہ حسین بنا دیتا ہے۔ حالی کی شرائط عقلیت پرستی پر مبنی ہیں۔ مثنوی کے دور قدیم میں اس کی ساری فضا غیر عقلی اور تخیلی ہوتی تھی۔

شبلی نعمانی نے مثنوی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، ان کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے:

مثنوی کا حسن چار باتوں پر منحصر ہے۔ پہلی بات حسن ترتیب ہے۔ واقعہ ضمنی واقعات، ابتداء، ارتقا اور انجام میں حسن ترتیب مثنوی کی بنیادی خوبی ہے دوسری خصوصیت کردار نگاری ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ کردار کی امتیازی خصوصیات کو نمایاں کر سکے۔

تیسری بات کریکٹر کا اتحاد ہے یعنی مثنوی میں کوئی ایسی بات نہ آنے پائے، جو اس کی امتیازی خصوصیات کی تردید کر دے۔

چوتھی بات واقعہ نگاری ہے۔ یعنی مثنوی میں بیان کئے گئے ہر واقعہ یا فن کو ماہر فن کی طرح بیان کیا جائے۔ جزئیات کو نظر انداز نہ کیا جائے اور اس انداز میں واقعہ بیان کیا جائے کہ دل میں اتر جائے۔ یہ ہیں وہ خصوصیات جو مثنوی کی کامیابی کے لئے لازمی ہیں۔

مثنوی میں قصہ نگاری کے علاوہ بھی بہت باتیں روایتہً شامل ہو گئی ہیں۔ مثلاً حمد، نعت، منقبت، بادشاہ کی تعریف اور سبب تصنیف یا تالیف کے عنوان سے لکھے گئے اشعار، جن کا اصل قصہ سے تعلق نہیں ہوتا۔

بعض اوقات عشق کے بیان سے پہلے عشق کی تعریف میں لکھے گئے اشعار قصے کی راہ میں حائل ہو جاتے ہیں۔ مثنوی کے آخر میں لوگوں سے اپنے فن کی داد چاہنے کے لئے بھی بہت سے اشعار لکھے جاتے ہیں۔

معمولی واقعات کو اکثر داستان گو داستان کا نام دے دیتے ہیں اور ہر واقعے کے بیان سے پہلے ساقی نامہ کے طور پر اشعار کہتے ہیں۔ ایسے ہی مثنویوں میں غزلوں کو شامل کر دیا جاتا ہے۔ یہ سب باتیں مثنوی میں تنوع تو پیدا کر دیتی

ہیں مگر قصے کو نقصان پہنچاتی ہیں۔

اردو ادب کی ابتداء دکن میں ہوئی۔ محمد تغلق کے آخری عہد میں یہاں بہمنی سلطنت کا قیام عمل میں آگیا۔ دکن میں اردو کی جو پہلی کتاب لکھی گئی وہ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" ہے اس لحاظ سے مثنوی کو یہ شرف حاصل ہے کہ اردو کی پہلی تصنیف ایک مثنوی ہے۔ یہ ایک دلچسپ اور مقبول عام قصہ ہے جو فخرالدین نظامی نے ۱۴۲۱-۱۴۳۴ء میں مثنوی کی شکل میں لکھا۔ اس زمانے میں محمد اشرف بیابانی نے واقعہ کربلا کو مثنوی نوسرہار میں بیان کیا۔ دکن کی بہمنی سلطنت سے الگ جنوبی ہندوستان ہی میں گجرات کی سلطنت بھی قائم تھی، جہاں اردو بھی اپنے طور پر ادبی روایت پروان چڑھ رہی تھی۔ گجرات میں شیخ خوب محمد چشتی (م ۱۶۱۴ء) نے ۱۵۷۸ء میں مثنوی خوب ترنگ لکھی۔ اس کا مقصد تصنیف تصوف اور وحدت الوجود کے باریک نکات کا بیان ہے۔ انہوں نے بعض مختلف قصول اور حکایتوں کو بیان کر کے صوفیانہ نکات اخذ کئے ہیں اور تصوف کے کئی مطالب بیان کئے ہیں۔ یہ انداز مولانا روم کی مثنوی کا مرہون لگتا ہے۔

دکن میں بہمنی سلطنت کو زوال آیا تو یہ خطہ پانچ آزاد ریاستوں میں تقسیم ہو گیا۔ ان میں سے گولکنڈہ اور بیجاپور میں ادبی روایت آگے بڑھی شاہوں نے ادب کی سرپرستی کی شعراء کو نوازا اور خود بھی شاعری کی یوں ادبی روایت توانا ہو کر آگے بڑھی۔

بیجاپور میں عادل شاہی خاندان حکمران ہوا۔ ان کے عہد میں سب سے پہلی مثنوی "چندر بدن و مہیار" لکھی گئی۔ اسے ابراہیم عادل شاہ کے عہد میں مقیمی نے تصنیف کیا۔ محی الدین قادری زور نے اس کا زمانہ تالیف ۱۰۳۵ھ اور ۱۰۴۸ھ کے درمیان متعین کیا ہے۔ مثنوی کا قصہ سیف الملوک و بدیع الجمال کے قصے سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ اس کے علاوہ عادل شاہی عہد میں یہ مثنویاں لکھی گئیں

۱۔ بہرام و حسن بانو (ابن دکنی) یہ نامکمل مثنوی ہے۔

۲۔ قصہ بے نظیر (صنعتی)

۳۔ قصہ ملکہ مصر (صنعتی) یہ بھی نامکمل مثنوی ہے

۴۔ ہشت بہشت (ملک خوشنود)
۵۔ خاور نامہ (رستمی)
۶۔ گلشن عشق (نصرتی)
۷۔ علی نامہ (نصرتی)
۸۔ قصص الانبیا (قدرتی)
۹۔ یوسف زلیخا (ہاشمی)

ان تمام مثنویوں میں مختلف قصے نظم کیے گئے ہیں۔ ان میں سے "علی نامہ اور خاور نامہ رزمیہ مثنویاں ہیں۔ گولکنڈہ میں یہ مثنویاں لکھی گئیں:

سیف الملوک (غواصی)
چندر لوک (غواصی)
قطب مشتری (ملا وجہی)
طوطی نامہ (غواصی)
لیلیٰ مجنوں (احمد)
ماہ پیکر (جنیدی)
پھول بن (ابن نشاطی)
قصہ بہرام و گل اندام (طبیعی)
قصہ ابو شحمہ (امین)
پدماوت (غلام علی)
جنگ نامہ (سیوک)
قصہ زقوم بادشاہ (خاکی یا فتاحی)
قصہ رضوان شاہ (فائز)
ظفر نامہ (لطیف)
قصہ مہر و ماہ (مظفر)

ان میں رزمیہ مثنویاں بھی ہیں اور عشقیہ بھی۔ بعض مثنویوں کا پس منظر مسلم ثقافت ہے۔ جیسے لیلیٰ مجنوں، قصہ ابو شحمہ وغیرہ۔ اور بعض کے پس منظر میں

ہندی ثقافت ہے۔ مثلاً پدماوت اور طوطی نامہ وغیرہ۔ طوطی نامہ سنسکرت سے ماخوذ ہے۔ بعض فارسی سے ماخوذ ہیں۔ جیسے بہرام وگل اندام نظامی کی ہفت پیکر سے ماخوذ ہے۔ جنگ نامہ اور ظفر نامہ رزمیہ مثنویاں ہیں۔ جنگ نامہ میں حضرت علی کے بیٹے محمد بن حنفیہ کی جنگوں کا فرضی قصہ نظم کیا گیا ہے۔

گیارھویں صدی ہجری کے اختتام پہ اورنگ زیب عالمگیر نے دکن کی خودمختار سلطنتوں کو فتح کر کے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ جنوبی ہند کا شاعر ولی دکن سے شمالی ہند چلا آیا۔ جہاں اس نے اردو کی ادبی روایت کی نیو اٹھائی۔

اس ادبی روایت کی ابتداء ہی سے مثنوی نگاری کا آغاز ہو گیا۔ جعفر علی خاں زکی کی مثنوی عشقیہ اور فضائل علی خاں بے خبر کی مثنوی عشق خوبیش شمالی ہند میں مثنوی کے ابتدائی نام ہیں مگر ان کے صرف چند نام ہی محفوظ رہ سکے، مکمل مثنویاں وقت کی گرد میں کہیں دب کے رہ گئیں۔

میر و میرزا نے غزل ہی کو نہیں مثنوی کو نیا آہنگ بخشا اور اسے ایک زندہ اور توانا ادبی روایت کا حصہ بنا دیا۔ سودا نے "قصہ عشق پسر شیشہ گر بہ زرگر پسر" کے عنوان سے مثنوی لکھی۔ اس کے دو حصے ہیں۔ ایک حصہ آپ بیتی ہے اور دوسرا حصہ جگ بیتی۔ آپ بیتی والا حصہ جگ بیتی والے حصے سے زیادہ مؤثر اور معنویت کا حامل ہے۔ سودا نے اس ابتدائی حصے میں ایک عابد کا قصہ سنایا ہے، جو حج پر جا رہے تھے مریدین ساتھ تھے۔ سودا بھی برہنہ پا ہمراہ تھے۔ راستے میں ڈاکہ پڑا اور لٹ گئے۔ درویش کو لٹ جانے کا بہت رنج ہوا۔ اپنے مال و اسباب کا غم کھاتے واپس لوٹے راستے میں رات کو انہی درویش نے سودا سے فرمائش کی کہ وہ قصہ سنائیں۔ انہوں نے زرگر پسر اور شیشہ گر کے عشق کی داستان سنائی۔ یہ داستان دراصل ایک طنز تھی اور درویش کو عشق میں جان دینے کی ترغیب تھی۔

یہ حصہ کمزور ہے اور پہلے حصے نے اس میں معنویت پیدا کر دی ہے مثنوی کی فضا طلسماتی اور مافوق الفطرت ہے۔ جو مثنویوں کی عام خصوصیت رہی ہے جذبات عشق کی ترجمانی زیادہ کامیاب نہیں ہو سکی۔ مگر مثنوی میں ربط اور تسلسل ملتا ہے۔ جزئیات نگاری بھی عمدگی سے کی گئی ہے۔ سودا کو اگرچہ قصہ کہانی سے کوئی زیادہ

ربط نہ تھا جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے۔

کہا سودا نے حضرت کو تو ہے خبط
مجھے قصے کہانی سے ہے کیا ربط

مگر اس کے باوجود اس مثنوی نے بعد والوں پر قوی اثرات مرتب کئے اس میں قصہ در قصہ اور داستان در داستان کا رنگ ملتا ہے، جو بعد میں عام ہوگیا اس میں درویش اور سودا کی داستان شخصی رنگ کی ہے۔ جسے بعد میں میرؔ، مومن اور نواب مرزا شوق نے آگے بڑھایا۔ "شیشہ گر اور زرگر پسر" کی داستان غیر شخصی ہے جس رنگ کو میرؔ، میر حسن اور نسیم نے ترقی دی۔ اس لئے سودا کی مثنوی کو تاریخی لحاظ سے ایک اہمیت حاصل ہے۔

سودا کے معاصر میر تقی میر نے کئی مثنویاں لکھیں۔ وہ بڑے شاعر بھی تھے۔ اور بڑے قصہ گو بھی۔ ان کی مثنویوں میں ان کی دونوں خصوصیات ملتی ہیں۔ ان کی مثنویاں مختصر بھی ہیں اور طویل بھی۔ شخصی قصے پر مشتمل بھی ہیں اور غیر شخصی قصوں پر مشتمل بھی۔ ان کی مثنویاں جوشِ عشق، خواب و خیال، اور معاملاتِ عشق خالص آپ بیتیاں ہیں۔ ان کی غزل اس قدر تعمیم کی حامل ہے کہ ان کے عشق کا راز چھپا رہتا ہے مگر مثنویوں میں یہی راز اتنا چھپا نہیں رہتا۔ معاصرین کے بیانات اور ان کی مثنویوں نے ان کے محبوب کی طرف واضح اشارے کر دیئے ہیں۔ مثنوی "جوشِ عشق" میں محبوبہ کے حسن و جمال اور اس کے فراق میں اپنا اضطراب بیان کیا ہے "خواب و خیال" میں وطن اور محبوبہ سے جدائی کا قصہ ہے۔ اور "معاملاتِ عشق" میں راہِ عشق کے مراحل کا بیان ہے۔ تینوں مثنویاں مل کر میر کی منظوم آپ بیتی پیش کر دیتی ہیں۔ مثنویوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے فقط ایک سے دل لگایا تھا۔ یہ محبوب صنفِ نازک سے تعلق رکھتا ہے اور اس سے میر کی محبت خالص فطری نوعیت کی ہے۔

میر کی محبوبہ ان کے قریب ہی رہتی تھی مگر وہ کون تھی؟ اس کا فیصلہ مشکل ہے۔ کیونکہ آثار و قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ میر کی محبوبہ ان کے سوتیلے ماموں کی بیٹی تھی مگر ان کی مثنویوں کے مطابق ان کی محبوبہ کا تعلق اکبر آباد سے ہے۔

میر نہ تو قصہ در قصہ کے انداز میں کہانی سناتے ہیں، نہ ان کے ہاں پلاٹ کا ارتقا ملتا ہے مگر پھر بھی وہ قصہ سنانا جانتے ہیں۔ وہ عشق اور لوازمات عشق کا دردانگیز بیان بھی کرتے ہیں اور ان کے قصوں کی فضا میں حقیقت و رومانویت کا امتزاج بھی ہے۔ ان کے غیر شخصی قصوں پر مشتمل مثنویوں میں شعلۂ عشق، جوان و عروس، مور نامہ، حکایتِ عشق، اعجازِ عشق اور دریائے عشق نمایاں خوبیوں کے مالک ہیں۔ دریائے عشق اہم اور طویل مثنوی ہے۔ میر کی مثنویوں کے بارے میں حالی لکھتے ہیں:

"اگرچہ میر کی مثنویوں میں قصہ پن بہت کم پایا جاتا ہے۔ انہوں نے چند صحیح یا صحیح نما واقعات بطور حکایات کے سیدھے سادے طور پر بیان کر دیئے ہیں۔ ان میں کسی شادی یا تقریب یا وقت اور موسم کا سماں بیان کیا گیا ہے۔ نہ کسی باغ یا جنگل یا پہاڑ کی فضا یا اور کوئی ٹھاٹھ دکھایا گیا ہے مگر جتنی میر کی عشقیہ مثنویاں ہم نے دیکھی ہیں، وہ سب نتیجہ خیز اور عام مثنویوں کے برخلاف بے شرمی و بے حیائی کی باتوں سے مبرا ہیں۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۲۹۹)

میر کی غیر شخصی مثنویوں میں دریائے عشق اور شعلۂ عشق نمایاں ہیں۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے شعلۂ عشق کو فوقیت دی ہے، جبکہ فرمان فتح پوری نے دریائے عشق کو برتر قرار دیا ہے۔ شعلۂ عشق میں ہم جنس کی محبت ہے، جبکہ دریائے عشق میں مرد کی عورت سے محبت ہے۔ انجام دونوں کا المیہ ہے۔ میرے خیال میں دریائے عشق اپنے فطری عشق کی وجہ سے شعلۂ عشق پر فوقیت دیئے جانے کے قابل ہے۔

میر تقی میر کے ہم عصر میر اثر نے "خواب و خیال" کے عنوان سے ایک مثنوی لکھی ہے۔ میر تقی میر کی مثنویوں میں عاشق و محبوب مر کر وصال حاصل کر لیتے ہیں مگر خواب و خیال میں عاشق مجاز سے حقیقت کا سفر کرتا ہے۔ عشق محبوب سے عشق شیخ کے مقام پر پہنچ کر ارتفاع حاصل کرتا ہے۔ اس میں عشق مجازی اور عشق حقیقی دونوں کا قصہ ہے، جس سے ڈاکٹر جمیل جالبی نے اندازہ لگایا ہے کہ یہ مثنوی دو مرتبہ لکھی گئی۔ مثنوی نگار میر درد کے چھوٹے بھائی اور مرید تھے۔ انہوں نے جا بجا مثنوی میں

درد کی غزلیں مانک دی ہیں۔ اس میں بے ربطی بھی ہے، اور ہیئت تیکنیک اور ترتیب کا حسن بھی نہیں ملتا، لیکن اس کی بعض خصوصیات ایسی ہیں جن کی وجہ سے یہ اہمیت رکھتی ہے۔ مثلاً:

اس میں وصل کی سچی تصاویر ہیں۔ جذبات کا سچا اور بے ساختہ اظہار ہے محبوب کا جسم تخیل کی تخلیق نہیں، مشاہدہ معلوم ہوتا ہے جمیل جالبی لکھتے ہیں:

"یہ خیالی جسم کی تصویریں نہیں بلکہ اس دیکھے بھالے جسم کی تصویریں ہیں، جس کی آرزو میں انھوں نے خود کو بھی بھلا دیا ہے۔"

(تاریخ ادب اردو، جلد ۲، صفحہ: ۸۰۷)

مثنوی زبان و بیان کی کئی خوبیوں سے متصف ہے۔ روزمرہ، محاورہ عام بول چال کا تخلیقی اظہار ایسی چیزیں ہیں جس نے مثنوی کے بعض اشعار کو زبان زدِ عوام بنا دیا ہے۔ ان اوصاف کی جھلک بعد کی مثنویوں میں بھی ملتی ہے۔

اٹھا پائی میں ہانپتے جانا	کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا	وہ ترا جیبھ کا لڑا دینا
نہ رہا لطف زندگانی کا	پھل اٹھایا نہ زندگانی کا

ڈاکٹر جمیل جالبی اس کی دورِ جدید میں اہمیت کو یوں واضح کرتے ہیں۔

"جدید دور میں اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک شاعر کے عشق میں گم ہو جانے اور پھر تزکیے کے ذریعے ارتفاع حاصل کرنے کی داستان موجود ہے۔ یہ مثنوی ادب میں ایک عجیب چیز ہے اور اپنے اسی عجب کی وجہ سے یہ ہمیشہ اہم رہے گی۔"

(تاریخ ادب اردو جلد ۲، صفحہ: ۸۰۹)

میر و سودا کے بعد جس شاعر کی مثنوی کو اردو میں شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی، وہ میر حسن ہیں، جن کی مثنوی سحرالبیان اردو مثنویوں میں بلند مقام کی حامل ہے۔ اسے اردو کی بہترین مثنوی قرار دیا گیا ہے۔ سودا کے ہاں جگ بیتی اور آپ بیتی ایک ہی مثنوی میں جمع تھیں۔ میر نے جگ بیتی

بھی کہی اور آپ بیتی بھی۔ انہوں نے کئی مثنویاں لکھیں مگر ہر جگہ کامیابی صرف عشق اور متعلقات عشق کے بیان میں حاصل کی مگر سحر البیان کو کئی حوالوں سے شہرت حاصل ہے مصنف نے یہ مثنوی ۱۷۸۴ء میں ختم کی اور بادشاہ کے حضور میں پیش کی۔ اس پر شاعر نے جو محنت کی اس پر شاعر کو خود بھی ناز ہے میر حسن کہتے ہیں:

ذرا منصفو داد کی ہے یہ جا   کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا
زلیس عمر کی اس جوانی میں صرف   تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا سو میں پیر   تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر

زمانے نے میر حسن کو یہ داد دی کہ اسے شہرت دوام عطا کر دی، مگر میر حسن تو چاہتے تھے کہ اسے آصف الدولہ دولت و ثروت سے نوازے مگر ایسا نہ ہو سکا۔

میر حسن نے اس مثنوی کے لئے جہاں بہت سی دوسری جدتیں پیدا کی ہیں وہیں ایک جدت یہ بھی پیدا کی ہے کہ اس کا وزن مثنوی کی سات بحروں کے علاوہ ہے اس کی بحر متقارب مثمن محذوف ہے۔ یہ رواں دواں بحر ہے۔

ڈاکٹر وحید قریشی نے اس مثنوی کے مختلف اجزا کی تفصیل یوں بیان کی ہے:

"سحر البیان تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ آغاز داستان سے پہلے ۳۸ اشعار حمد کے اور ۲۶ اشعار نعت کے ہیں۔ حضرت علی کی شان میں ۱۹ اور اصحاب پاک کی مدح میں ۴ اشعار کہے گئے ہیں۔ بعد ازاں مناجات کے ۱۴ اشعار ہیں۔ اس کے بعد ۱۴ اشعار تعریف سخن کے عنوان سے ہیں۔ اس کے بعد چار شعر شاہ عالم بادشاہ کی تعریف میں اور ۸۰ اشعار کے قریب نواب آصف الدولہ کی مدح میں کہے ہیں۔ ان اشعار میں آصف الدولہ کی سخاوت و شجاعت کی خاص تعریف کی گئی ہے۔ اس کے بعد دس شعر مصنف نے عجز و انکسار کے لہجے میں کہہ کر داستان شروع کر دی ہے"

(میر حسن اور ان کا زمانہ، صفحہ ۴۳۴)

مثنوی کا قصہ معمولی ہے اور مختصر بھی مگر ضمنی فصول اور جزئیات نگاری سے میر حسن نے اسے اردو کی طویل مثنوی بنا دیا ہے۔ ضمنی فصول میں یہ مہارت

دکھائی ہے کہ وہ اصل قصے سے مربوط دکھائی دیتے ہیں۔ میر حسن نے قصے کو طبع زاد کہا ہے، لیکن اس کے اجزاء مختلف داستانوں میں مل جاتے ہیں۔ کل کا گھوڑا الف لیلہ میں موجود ہے۔ مہم جوئی حاتم طائی کے قصے میں موجود ہے۔ نجومیوں کی پیش گوئیاں چہار درویش کے قصے میں مل جاتے ہیں اور دیو پری تو تقریباً ہر داستان میں۔ قصے کے چار اجزا ہیں۔ پہلا جزو لاولد بادشاہ کے ہاں اولاد کا نہ ہونا اور پھر شہزادے کا غائب ہو جانا۔ دوسرا جزو ماہ رخ اور شہزادے کی کہانی ہے تیسرا جزو نجم النسا اور فیروز شاہ کا عشق اور چوتھا اور سب سے ضروری جزو بدر منیر اور بے نظیر کا عشق ہے۔

قصے کی فضا طلسماتی ہے۔ مافوق الفطرت کردار جن، پریاں اور دیو عام ملتے ہیں مگر کچھ ایسے کہ جنوں پریوں کے پر کاٹ دیے جائیں تو عام انسان نظر آنے لگیں مثنوی میں لکھنؤ کی فارغ البالی اور عیش و عشرت کی فضا ملتی ہے بادشاہوں کے ہاں خوشامدیوں اور مصاحبوں کا جمگھٹا ہے۔ وہ معمولی معمولی بات پر انعامات سے نواز رہا ہے۔ شاہی جلوس ہیں، شاہی تقریبات ہیں، ہر جگہ عیش پرستانہ فضا طاری ہے، جو سراسر اس دور کے لکھنؤ کی تصویر ہے۔

مثنوی کے کردار بے عمل ہیں خصوصاً مرد کردار بے جان ہیں۔ اگر کسی کردار میں جان ہے تو وہ نجم النسا کا جوگن کا کردار ہے۔ یہ شعلۂ جوالہ ہے۔ اس میں جرات ہے ہمت ہے اور خطرہ مول لینے کا عزم راسخ بھی۔ یہ بات بھی اس دور کے لکھنؤ کی معاشرت کا حصہ ہے۔

ہر کردار اپنے مخصوص مزاج کے عین مطابق ہے۔ بادشاہ واقعی اس دور کے بادشاہ کی تصویر ہے۔ کرداروں کی سج دھج انداز و اطوار سب کچھ اپنے مخصوص مزاج کے عین مطابق ہے۔ بدر منیر کے روپ میں ایک ایسی شہزادی ملتی ہے جو شاہانہ وقار رکھتی ہے۔ نجم النسا کے کردار میں جوانی، شوخی، حسن اور رعنائی بہت کچھ ہے۔ منظر نگاری میں بھی میر حسن کو کمال ہے۔ مقامات کی تصویر، باغ کا نقشہ، رقص و سرود کی محفلیں، دعوتیں، شاہی جلوس ہر منظر کی تصویر مکمل، جامع اور بھرپور ہے۔

میر حسن نے اپنے پورے ماحول کا نقشہ پیش کر دیا ہے اپنے زمانے کی رسوم، درباروں کی دھوم دھام، زیورات، اس زمانے کے مختلف اقسام کے خط، اقسامِ رقص، علم موسیقی و نجوم کی جزئیات ہر شے کی تصویر اور تفصیل ایک ماہر فن کی طرح پیش کی ہے۔

میر حسن کو جذبات نگاری میں بھی کمال حاصل ہے۔ ماہ رخ کے غصے کی ایک تصویر قابل دید ہے:

یہ سن کر وہ شعلہ بھبوکا ہوئی　　لگی کہنے، ہیں یہ بلا کیا ہوئی
قسم مجھ کو حضرت سلیمان کی　　ہوئی دشمن اب اس کی میں جان کی

ایسے ہی شہزادی بدر منیر کا حال فراق یار میں:

نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا　　نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے　　محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو　　تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی　　یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے　　کہا خیر بہتر ہے منگوائیے

اس مثنوی میں سراپا نگاری بہت کامیابی سے کی گئی ہے۔ مثلاً عیش بائی کا سراپا یوں بیان ہوا ہے

عجب چال سے وہ چلی نازنیں!　　کہ مستی میں پاؤں کہیں کا کہیں
وہ خلقت کی گرمی وہ ڈومن پنا　　نشے میں بھبوکا سا چہرہ بنا!
وہ بن پوچھے ہونٹوں کی مستی غضب　　کہ مونہہ پر تھی گویا قیامت کی شب
بندھا سر پہ جوڑا پڑی زرد شال　　کمر کی لچک اور مٹک کی وہ چال
وہ مہندی کا عالم وہ توڑے چھڑے　　وہ پاؤں میں سونے کے دو دو کڑے
چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی　　کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی!

غرض سحر البیان کمال فن کا نمونہ ہے۔ میر حسن نے اس مثنوی میں اس فن کے تمام تقاضوں کو نبھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

سعادت یار خان رنگین نے چالیس سے زیادہ مثنویاں لکھیں جن میں سے مہ جبین و نازنین زیادہ اہم ہے مگر

یہ مثنوی بھی زیادہ مقبول نہ ہو سکی۔

انیسویں صدی میں دلی میں مومن اور لکھنؤ میں دیا شنکر نسیم نے مثنوی نگاری میں کمال حاصل کیا۔ مومن خاں مومن کی چھ مثنویاں یادگار ہیں۔ ان کے نام ہیں "شکایتِ ستم"، تفِ آتشیں، قولِ غمیں، حنینِ مغموم، قصۂ غم، آہ و زاریٔ مظلوم، ان کے علاوہ انہوں نے جہاد پر بھی مثنوی لکھی۔ یہ مثنویاں ۱۲۲۵ھ اور ۱۲۴۶ھ کے درمیانی عرصہ میں لکھی گئیں۔ یہی زمانہ حضرت سید احمد شہید کی تحریک جہاد کا ہے یعنی سید شہید ۱۲۳۶ھ میں حج کے سلئے روانہ ہوئے اور ۱۲۴۶ھ میں شہید ہوئے۔ جہاد کے متعلق مثنوی میں لکھتے ہیں:

الٰہی مجھے بھی شہادت نصیب — یہ افضل ہے افضل عبادت نصیب
الٰہی اگرچہ ہوں میں تیرہ کار — پر تیرے کرم کا ہوں امیدوار
تو اپنی عنایت سے توفیق دے — عروج شہید اور صدیق دے

دوسری طرف انہوں نے اپنی بیشتر مثنویوں میں معاشقے بیان کئے ہیں۔ ان کی مثنویات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے کل پانچ عشق کئے ہیں پہلے دو عشقوں کا تذکرہ "شکایتِ ستم" میں ہے۔ تیسرے عشق کا تذکرہ "قولِ غمیں" میں ملتا ہے۔ چوتھے کا "تفِ آتشیں" میں اور پانچویں کا "حنینِ مغموم" میں۔ جب کہ قصۂ غم اور آہ و زاریٔ مظلوم میں سابقہ عشقوں کا ہی تذکرہ ہے۔

ان مثنویوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بازاری محبوبوں کے عشق کے قصے نہیں بلکہ پردہ نشینوں کے عشق کے قصے ہیں۔ مثلاً ایک عشق کا قصہ شکایت ستم میں یوں شروع ہوتا ہے۔

ہوں شادی ہمارے یاں اک بار — آئی مہماں وہ دولت بیدار
شرکت محفل سراپا زیب — اس کے آنے کی ہو گئی تقریب
ایک خالی مکان میں آ کر — مل گئی چپکے چپکے ڈھب پا کر

قولِ غمیں کی محبوبہ امتہ الفاطمہ ہیں، جن کا تخلص صاحب تھا۔ ایسے ہی ایک محبوبہ سیما نام کی خاتون تھیں۔

یہ مثنویاں داخلی کرب کی روئداد ہیں۔ ان میں خارجی خصوصیات بہت کم

ہیں یعنی پلاٹ کی خوبی منظر نگاری، سراپا نگاری، جزئیات نگاری وغیرہ کے سلسلے میں یہ مثنویاں خاصی کمزور ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں :

"ان منظوم معاشقوں میں قصہ یا داستان کے عناصر بہت کم ہیں، جادو طلسم، ٹونا ٹوٹکا، مافوق الفطرت عناصر اور حیرت انگیز واقعات داستان کے اہم اجزاء خیال کئے جاتے ہیں لیکن مومن کے ہاں ان میں سے کوئی چیز نہیں مثنوی کے فنی معیار پر بھی یہ منظوم قصے پورے نہیں اترتے۔ حسن ترتیب، واقعہ نگاری اور کردار و سیرت کی عکاسی ان میں سے کچھ بھی یہاں موجود نہیں ہے نہ مظاہر فطرت کی نقاشی ہے، نہ موضوع کا ترکیبی ارتقاء ہے۔ ان میں نہ رزم ہے نہ بزم، نہ تصوف ہے نہ فلسفہ، بلکہ ایک شاعر رنگیں نوا کی منظوم آپ بیتیاں ہیں"

(اردو کی منظوم داستانیں، صفحہ: ۲۰۵ - ۲۰۶)

الغرض ان مثنویوں کی بس یہی خوبی ہے کہ یہ شاعر رنگین نوا کی منظوم آپ بیتیاں ہیں۔

لکھنؤ کے پنڈت دیا شنکر نسیم آتش کے شاگرد تھے۔ ان کی مثنوی "گلزار نسیم" میر حسن کی سحر البیان کے بعد ایک اہم مثنوی ہے۔ اس میں بہت سی خوبیاں ہیں، جنہوں نے اسے اردو کی اور خصوصاً لکھنؤ کی نمائندہ مثنوی بنا دیا۔ اس مثنوی میں گل بکاؤلی کا مشہور قصہ نظم کیا گیا ہے۔ قصہ سحر البیان کے مقابلے میں طویل پیچیدہ اور دلچسپ ہے مگر نسیم نے اسے لکھنے میں بہت اختصار سے کام لیا ہے۔ کہیں یہ اختصار اس کی خوبی ہے :

ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری	ثمرہ ہے قلم کا حمد باری
کرتا ہے یہ دو زباں سے یکسر	حمد حق و مدحت پیمبر
پانچ انگلیوں میں یہ حرف زن ہے	یعنی کہ مطیع پنج تن ہے

اور کہیں یہی اختصار اس کی خامی ہے۔

پوچھا کہ سبب، کہا کہ قسمت	پوچھا کہ طلب، کہا قناعت

مگر اکثر مقامات پر اختصار بہت خوب ہے :

مثلاً ان دو شعروں میں بہت سا واقعہ بیان ہو گیا ہے۔

تو تا بن کر شجر پہ آ کر | پھل کھا کے بشر کا روپ پا کر
پتے پھل گوند چھال لکڑی | اس پیڑ سے بے کے راہ پکڑی

اختصار کے باوجود ربط اور تسلسل کا قائم رکھنا مثنوی نگار کا کمال ہے مکالمات برجستہ ہیں، زبان اکثر سلیس ہے۔ مگر پر تکلف انداز بھی ملتا ہے۔ منظر نگاری ناقص ہے خصوصاً شاہی تقاریب کے سلسلے میں نسیم بے خبر ہیں۔ جذبات نگاری بھی ناقص ہے۔ اکثر جگہ جذبات خاصے غیر فطری سے لگتے ہیں۔ مثلاً پھول لے جانے کے بعد بکاؤلی کا یہ مکالمہ خاصا غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔

اپنوں میں سے پھول لے گیا کون | بیگانہ تھا سبزے کے سوا کون

جس طرح سحر البیان کی مقبولیت سے متاثر ہو کر بہت سے لوگوں نے مثنویاں لکھیں مگر صرف مرزا جان طپش کی مثنوی بہار دانش ہی کسی حد تک مشہور ہو سکی اسی طرح گلزار نسیم کی مقبولیت سے متاثر ہو کر بھی بہت سے لوگوں نے مثنویاں لکھیں لیکن صرف نواب مرزا شوق کی مثنویاں ہی شہرت مقبولیت پا سکیں۔ شوق کے نام سے چار مثنویاں منسوب کی جاتی ہیں یعنی فریب عشق، بہارِ عشق، زہرِ عشق اور لذتِ عشق، لیکن محققین نے داخلی اور خارجی شہادتوں سے یہ ثابت کیا ہے کہ لذتِ عشق شوق نے نہیں لکھی۔ لذتِ عشق سحر البیان کی طرح کی مثنوی ہے۔ جو شوق کے بھانجے آغا حسن نے لکھی۔

شوق نے مثنویوں میں اپنے عشق کے افسانے لکھے ہیں۔ تذکرۂ شوق کے مصنف کے مطابق فریب عشق ۱۸۴۶ء اور ۱۸۴۷ء کے درمیان، بہار عشق ۱۸۴۶ء اور ۱۸۵۱ء کے درمیان اور زہرِ عشق ۱۸۵۵ء اور ۱۸۶۲ء کے درمیان لکھی گئی مولانا حالی نے اس پر تنقید کرتے ہوئے اعتراض کیا ہے۔

"شوق نے مثنویوں میں اپنی ابوالہوسی اور کام جوئی کی سرگزشت بیان کی ہے یا یوں کہو کہ اپنے اوپر افترا باندھا ہے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۲۰۱)

یہ مثنویاں بدنام ہیں، لیکن جذبات کی عکاسی، زبان کی سلاست، مکالموں کی برجستگی، ماحول کا حقیقی ہونا، قصہ گوئی کی خوبی ایسی باتیں ہیں جنہوں نے انہیں

شاہکار کا درجہ دے دیا ہے۔ ان کے سب سے بڑے ناقد مولانا حالی کہتے ہیں۔

"اگر شاعری کی حیثیت سے دیکھا جائے تو ایک خاص حد تک ان کو بدمنیر پر ترجیح دی جا سکتی ہے۔ وہ قدیم الفاظ اور محاوروں سے جواب متروک ہو گئے ہیں اور حشر اور بھرتی کے الفاظ سے بالکل پاک ہیں۔ ان میں ایک قسم کا بیان، زبان کی گھلاوٹ، روزمرہ کی صفائی، قافیوں کی نشست اور مصرعوں کی برجستگی کے لحاظ سے بمقابلہ بدرمنیر کے بہت بڑھا ہوا ہے۔"

(مقدمہ شعروشاعری: صفحہ ۲۰۲)

مختصراً یہ مثنویاں رنگین لکھنؤ کی رنگین تصویریں ہیں۔ اس لئے یہ جتنی مقبول ہیں اتنی ہی بدنام بھی۔

لکھنؤ کے حکمران واجد علی شاہ اختر نے بھی مثنویاں لکھیں جو اس زمانے کے رنگین مزاج اور عیاش طبع لکھنؤ کی نمائندگی کرتی ہیں، ان کے نام ہیں۔ حزن اختر سرور خاقانی، عشق نامہ، دریائے تعشق اور بحر الفت۔

مثنوی کے بارے میں بعض باتیں قابل ذکر ہیں کہ مثنوی میں لکھنؤ اور دہلی کے دبستان کا امتیاز زیادہ واضح نہیں بلکہ صحیح تو یہ ہے کہ اہل لکھنؤ نے مثنوی میں دلی والوں کا تتبع کیا ہے خصوصاً زبان و بیان میں۔ دوسری بات یہ کہ دلی کی فضا مثنوی کے حق میں راس نہیں۔ یہ محفوظ اور مضبوط حکومت میں ہی لکھی جا سکتی تھی اس لئے دہلوی شاعروں میر تقی میر، اور میر حسن نے لکھنؤ پہنچ کر ہی مثنویاں لکھیں ایک اعتراض جو عموماً مثنوی پر کیا جاتا ہے کہ مثنوی نگاروں کو کردار نگاری کا فن نہیں آتا۔ بعض اوقات کردار شہزادی کا ہوتا ہے۔ مگر اظہار عشق بیسواؤں کے انداز میں کر رہی ہے اس اعتراض کے سلسلے میں محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

"پتہ نہیں ہمارے نقادوں نے یہ کیسے فرض کر لیا کہ مثنوی نگار کو کردار نگاری کا حق بھی ادا کرنا چاہیے۔ یہ بات اس کے فن کی شرائط میں شامل نہیں اس کے ذہن میں تو ہر انسانی تجربے کا ایک مستقل تصور قائم ہے۔ جو انفرادی کردار کی حد بندیوں سے آزاد ہے یہ جہاں کہیں اس تجربے کا ذکر آئے گا۔ وہ یہی تصور پیش کرے گا۔ چاہے کردار کوئی ہو۔ وہ شہزادی کا معاشقہ نہیں دکھاتا

بلکہ عورت کا معاشقہ دکھانا ہے۔ جس کا صرف ایک ہی تصور اس کے ذہن میں ہے۔ میر حسن کی مثنوی ہارڈی کا ناول نہیں۔ دونوں کا تہذیبی پس منظر بالکل الگ ہے اور ہر تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنے فن کی شرائط اپنے آپ پر مقرر کرے۔"

(ستارہ یا بادبان، صفحہ ۱۲۹، ۱۳۰)

اب آخر میں ایک بات مثنوی کے حال اور مستقبل پر۔ اس سلسلے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ مثنوی جس ریاضت فن، جس جلال و جمال کے امتزاج، جس سپردگی اور جس فنی شعور کا تقاضا کرتی ہے۔ وہ آج کے مصروف دور میں ممکن نہیں۔

قصیدہ

قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے معنی ہیں:

۱۔ قصد کردہ شدہ

۲۔ سطبر یعنی گاڑھا مغز

قصیدہ کو یہ نام اس لئے دیا گیا کہ یہ اپنے نادر، بلند، اور پر شکوہ مضامین کی وجہ سے تمام دیگر اصناف پر فوقیت رکھتا تھا۔ اسے مغزِ سخن کا درجہ حاصل تھا۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ اس میں شاعر ارادۃً کسی کی تعریف میں شعر کہتا ہے۔

قصیدہ ہیئت اور صنف کے لحاظ سے اپنی الگ پہچان رکھتا ہے۔

ہیئت کے لحاظ سے مندرجہ ذیل امور میں خاص خیال رکھا جاتا ہے:

(۱) قصیدہ کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے۔ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

(۲) باقی تمام اشعار کے دوسرے مصرعے مطلع کے ساتھ ہم قافیہ ہوتے ہیں

(۳) اشعار کی کم از کم تعداد پندرہ ہوتی ہے۔ بعض نے کم از کم تعداد تیرہ بعض نے اکیس اور بعض نے پچیس بھی مقرر کی ہے۔

(۴) زیادہ سے زیادہ تعداد قطعیت کے ساتھ معین نہیں۔ البتہ بعض حضرات کے نزدیک زیادہ سے زیادہ تعداد ایک سو سترہ ہے۔

۵۔ قصیدہ کے لئے کسی خاص وزن کی شرط نہیں، تاہم بعض نقادوں نے مدحیہ قصائد کے لئے ان اوزان کو موزوں قرار دیا ہے، جن میں شکوہ اور طنطنہ کا اظہار ہو سکے۔ فنی لحاظ سے قصیدہ چار اجزا پر مشتمل ہوتا ہے:

(۱) تشبیب: قصیدے کی تمہید کو اصطلاحاً تشبیب یا نسیب کہتے ہیں۔ عرب شعرا تشبیب میں صرف عشق و جوانی کا تذکرہ کرتے تھے لیکن اردو اور فارسی

شاعری میں تشبیب میں کئی قسم کے مضامین بیان کیے جاتے ہیں۔ مثلاً موسم بہار، رندی اور سرمستی، تصوف و اخلاق، وعظ ونصیحت، علم وحکمت وغیرہ۔

(ب) گریز: تشبیب کے بعد گریز کا مرحلہ آتا ہے۔ اسے تخلص بھی کہتے ہیں۔ یہ مدح اور گریز کے درمیان ایک منطقی رابطہ ہوتا ہے۔ گریز کا حصہ سب سے مختصر ہوتا ہے۔ گریز میں شاعر فنی چابکدستی سے تشبیب سے مدح کی طرف آتا ہے اور مدح میں بے ساختگی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

(ج) مدح: اس حصہ میں ممدوح کی مدح کی جاتی ہے۔

(د) دعا: یہ قصیدے کا آخری حصہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعر ممدوح کی بلندی اقبال اور درازی عمر کی دعا کرتا ہے۔

صنفی لحاظ سے قصیدے میں خیالات مسلسل اور مربوط ہوتے ہیں، اس لئے ہر قصیدے کا اس کے موضوع کے لحاظ سے ایک عنوان ہوتا ہے۔

قصیدہ ادب عربی کی اہم ترین صنف ہے۔ عربی قصائد کا دامن موضوعات کے لحاظ سے بہت وسیع ہے۔ ان کے ہاں مدح و ذم، بزم و رزم، عرفان و اخلاق سب کچھ قصیدے میں پایا جاتا ہے مگر اردو شاعری میں قصیدہ براہ راست عربی سے آنے کی بجائے فارسی شاعری کے واسطے سے آیا ہے، اس لئے اس میں موضوعات کا دائرہ وسیع نہیں۔ انہی موضوعات کے حوالے سے قصیدے کی مندرجہ ذیل اقسام بیان کی گئی ہیں۔

۱۔ مدحیہ: جس میں کسی کی مدح بیان کی گئی ہو۔

۲۔ ہجویہ: جس میں کسی فرد یا ماحول کی مذمت کی گئی ہو۔

۳۔ وعظیہ: جس میں پند و نصیحت کے مضامین کا بیان ہو۔

۴۔ بیانیہ: جو رنگا رنگ حالات و کیفیات کے بیان پر محیط ہو۔

قصیدے کی پہلی قسم زیادہ مروج ہے۔ جبکہ دوسری کم اور تیسری چوتھی کمتر پائی جاتی ہیں۔

مدحیہ قصیدے کی تشبیب کے حوالے سے مختلف قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ ۱۔ بہاریہ (۲) عشقیہ (۳) حالیہ (۴) فخریہ

مختصر یہ کہ قصیدہ ایک مخصوص ہیئت میں لکھا جاتا ہے اور موضوعی لحاظ سے مدح و ذم پر مشتمل ہوتا ہے۔ مولانا حالی قصیدے کے اسی پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شاعر کا فرض یہ ہوتا ہے کہ اچھوں کی خوبیوں کو چمکائے۔ ان کے ہنر اور فضائل عالم میں روشناس کرے اور ان کے اخلاق کی خوشبو سے موجودہ اور آئندہ دونوں نسلوں کے دماغ معطر کرنے کا سامان مہیا کر جائے اور نیز برائیوں اور عیبوں پر جہاں تک ممکن ہو گرفت کرے تاکہ حال اور مستقبل دونوں زمانوں کے لوگ برائی کی سزا اور اس کے نتائج سے ہشیار اور چوکنے رہیں۔" (مقدمہ شعر و شاعری: صفحہ ۲۶۲)

حالی قصیدے کے بارے میں تجویز کرتے ہیں۔

"مدح ایسے اسلوب سے کرنی چاہیئے کہ وہ منجر بہ خوشامد نہ ہو جائے اور مذمت ایسے عنوان سے ہونی چاہیئے کہ دل سوزی کا پہلو طعن و تشنیع کی نسبت غالب تر ہو" (مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۲۶۲)

لیکن حالی کا دور قصیدے کے زوال بلکہ خاتمے کا دور تھا اس لئے ان کی تجویز پر عمل کیونکر ممکن تھا۔ قصیدے کا انداز اور اسلوب شاہی مزاج کے مطابق پر تکلف پر جوش اور پر تجمل تھا۔ ابوالحفیظ صدیقی لکھتے ہیں۔

"چونکہ قصیدہ درباروں سے وابستہ ہو چکا تھا۔ اس لئے درباری تصنعات و تکلفات ندرت مضامین، جدت تخیل، الفاظ کا شکوہ، تراکیب کا طمطراق، تشبیہات و استعارات کی ندرت، مبالغہ کا زور، اسلوب و اوزان کا طنطنہ قصیدہ گوئی کے لوازم سمجھے گئے تھے کہ درباری شاعروں کی پیشہ ورانہ رقابتوں کی بدولت تکلف قصیدہ گوئی کی بنیادی خصوصیت بن گیا۔ بادشاہوں اور امراء کی مدح میں جو قصائد لکھے جاتے تھے ان کا مقصد چونکہ طلب زر ہوتا تھا۔ اس لئے حقیقی جذبات ان میں مشکل ہی سے دخل پا سکتے تھے۔" (کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ ۱۴۲)

قصیدہ نے بھی دوسری قدیم اصناف سخن کی طرح دکن میں ہی جنم لیا۔ اس کی ابتدا دکن کی عادل شاہی دور میں ہوئی۔ نصرتی اردو کا پہلا قصیدہ نگار شاعر تھا۔ اس سے پہلے مثنویوں میں یا فتح ناموں میں قصیدہ کی جھلک یعنی شاہوں کی تعریف و توصیف

نصرتی Nusrati

ملتی ہے۔ نصرتی نے قصیدے کو معیار عطا کیا اور فارسی قصائد کے مقابلے میں لا کھڑا کیا۔ نصرتی نے "علی نامہ" میں سات قصائد لکھے ہیں لیکن بعض دوسرے قصائد اور ہجو کو ملایا جائے، تو ان کی تعداد تیرہ ہو جاتی ہے۔

ان قصائد میں مبالغہ، حسنِ بیان، خیال اور اظہار کا حسن، شکوہِ الفاظ مضمون آفرینی اور قادر الکلامی ملتی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نصرتی کے قصائد کے بارے میں لکھتے ہیں:

"ان قصیدوں میں نصرتی کی جولانیِ طبع ایک دریا کی طرح معلوم ہوتی ہے، جو ہر جگہ اپنا راستہ بنالیتا ہے۔ منظر کشی اور مختلف کیفیات کے بیان کی وہ صلاحیت جو ہمیں گلشنِ عشق میں نظر آتی ہے اور رزمیہ واقعات کو شاعرانہ انداز جوش و جذبہ کے ساتھ بیان کرنے کی وہ صفت جو علی نامہ میں دکھائی دیتی ہے نصرتی کے قصیدوں میں مل کر ایک ہو گئی ہے۔ قصیدہ منارہ جو علی نامہ کا آخری قصیدہ ہے۔ اور دو سو بیس اشعار پر مشتمل ہے بیان کی رچاوٹ، شوکت و شکوہ ترتیب اور قوتِ بیان کے باعث نصرتی کا شاہکار ہے۔ اس قصیدے میں نصرتی نے مختصر الفاظ میں معنی کا دفتر بھر دیا ہے۔ اسی طرح نصرتی کا قصیدہ چرخیہ اپنے جوشِ عقیدت، اندازِ بیان، تخیل و معنی آفرینی، موسیقانہ آہنگ اور خوبصورت بحر کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے یہ قصیدہ چرخیہ ہے اور اس میں الفاظ و اصطلاحات چرخ سے متعلق لائی گئی ہیں اور نفسِ مضمون انہی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔"

(تاریخ ادب اردو، جلد دوم، صفحہ ۳۴۶، ۳۴۷)

بیجا پور میں قصیدہ کی توانا روایت نصرتی کی بدولت قائم ہوئی۔ مگر اس کے برعکس گولکنڈہ میں قصیدہ کی توانا روایت نظر نہیں آتی۔ تاریخ ادب میں نصرتی کے بعد قابلِ ذکر قصیدہ نگار "مرزا محمد رفیع سودا" ہیں۔ سودا نے شمالی ہند میں قصیدہ کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اور اپنے خداداد تخیل اور زورِ بیاں کے سہارے اس روایت میں کئی قابلِ ذکر اضافے بھی کیے۔ سودا نے تقریباً ۵۵ قصیدے لکھے ہیں۔ بعض محققین نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے مختلف آراء بھی پیش کی ہیں۔

بہرحال سودا نے تین قسم کے قصائد لکھے ہیں ۔

(۱) آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم اور آئمہ کی شان میں ۔

(۲) بادشاہوں وزیروں اور امیروں کی شان میں ۔

(۳) احوال زمانہ کے بارے میں ۔

انہوں نے قصیدہ نگاری میں فارسی روایت اور اسلوب کا اتباع کیا ان کے مطلع متوجہ کرنے والے ہیں ۔ مثلاً :

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل
میں نے ورِ سخن کو دیا سنگ رنگ ڈھنگ
تھا ورنہ اس رقم میں کب اس رنگ ڈھنگ
چہرۂ مہر وش ہے اک سنبل مشک فام دو
حسنِ بتاں کے دور میں ہے سحر ایک شام دو

پہلے مطلع میں بہمن ، دے ، اردی کے نام بتاتے ہیں کہ سودا کس قدر فارسی روایت سے متاثر تھے ۔ (یہ تینوں ایرانی مہینوں کے نام ہیں)

سودا کے قصائد کی تشبیب بھی حسن بیان کا خوبصورت نمونہ ہوتی ہے ۔ ان کے ہاں تشبیہیں تین قسم کی ہوتی ہیں ۔ ۱ ۔ بہاریہ ۲ ۔ عشقیہ ۳ ۔ اخلاقی اور حکیمانہ ۔ تشبیب میں سودا نے کمال فن کا ثبوت دیا ہے ۔ بہاریہ تشبیب ہو تو منظر نگاری کا کمال دکھاتے ہیں ۔ مثلاً حضرت علی کی شان میں لکھے گئے قصیدے کی تشبیب بہاریہ ہے ، اس کے دو شعر بطور مثال پیش ہیں ۔

سجدۂ شکر میں ہے شاخ ثمردار ہر ایک
دیکھ کر باغ جہاں میں کرم عزوجل !
قوت نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض
ڈال سے پات تلک پھول سے لیکر تا پھل

ایسے ہی عشقیہ تشبیب میں رندانہ و عاشقانہ مضامین باندھے ہیں ۔ حکیمانہ تشبیبوں میں حکمت و دانش کے خوبصورت نمونے پیش کئے ہیں ۔

سودا کے قصائد میں گریز فطری معلوم ہوتی ہے۔ مدح اور تشبیب کے درمیان کا یہ مختصر سا حصہ دونوں میں ایک فطری سا رابطہ کا کام دیتا ہے۔
مدح میں سودا نے مبالغے سے کام لے کر شاہ عالمگیر ثانی کو اورنگزیب جیسا صاحب شکوہ بنا دیا ہے۔ یہ بات عجیب سی لگتی ہے مگر حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور حضرت علی کی شان میں لکھے گئے قصائد آج بھی اپنی معنویت رکھتے ہیں۔
ان کے قصائد میں قادر الکلامی، نادر تشبیہات و استعارات، صنائع بدائع اور مختلف علوم کی اصطلاحات کا خوبصورت استعمال ملتا ہے۔ سودا نے "در تضحیک روزگار" قصیدے میں احوال زمانہ کا خوبصورت اظہار کیا ہے۔ سودا ہجوگوئی کے بادشاہ بھی تھے۔ صرف غنچہ کو قلمدان قریب کرنے کی ضرورت ہوتی تھی، پھر سودا کا قلم کہیں رکنے کا نہ تھا۔ ان کی ہجو میں غصہ بھی ہوتا تھا اور مزاح بھی، طنز بھی ہوتی تھی، تعریض بھی۔ سودا کے قصائد اور ان کی ہجووں میں مبالغہ ملتا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی یہ ان کے دور کے طرز احساس اور معاشرت کے خوبصورت نمونے ہیں۔
سودا کے معاصر میر نے بھی قصیدے لکھے مگر ان کا مزاج قصیدے سے ہم آہنگ نہ تھا۔ ان کی اکتاہٹ ان کے ایک قصیدے کے ان اشعار سے عیاں ہے۔

دعا پر کروں ختم اب یہ قصیدہ کہاں تک کہوں تو چنیں ہے چناں ہے
تری عمر ہو میرے طول امل سی کرم کا سر رشتہ اک تیری ہاں ہے

انہوں نے کل آٹھ قصیدے لکھے۔ تین حضرت علی رضی اللہ عنہ کی شان میں، ایک امام حسین رضی اللہ عنہ کی شان میں، دو آصف الدولہ کی مدح میں، ایک شاہ عالم کی مدح میں، اور ایک قصیدہ "در شکایت نفاق یاراں" کے عنوان سے نفاق یاراں کے بارے میں۔ ان کے قصائد میں وحدت کا احساس نہیں ہوتا ان کے قصائد میں مضامین کا تنوع، خیالات کی بلند پروازی، مبالغہ، الفاظ کا شکوہ، کچھ بھی تو نہیں ملتا۔ ان کے قصائد تاریخ ادب کا حصہ ہیں۔ مگر یہ فنی اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔

میر و سودا کے عہد میں قائم چاندپوری نے پندرہ قصیدے لکھے مگر یہ قصائد بھی سودا کی ہمسری نہیں کر سکتے۔ ان کے علاوہ میر حسن، محمد حسین کلیم، جعفر علی

حسرت، قمرالدین منت، محمد باقر حزیں اور بقاء اللہ بقا اچھے قصیدہ گو تھے۔ سودا اور ان کے معاصرین کے بعد مصحفی اور انشاء نے قصیدہ نگاری میں اپنے فن کا کمال دکھایا۔

انشاء کے قصائد، حمد و نعت، ائمہ معصومین کی منقبت اور مختلف امراء کے مدح سرائی کے لیے لکھے گئے۔ ان کے ہاں قدرتِ بیان، شوکتِ الفاظ، قوت اظہار اور قادر الکلامی ملتی ہے۔ ان کے ہاں مزاح اور ظرافت بھی ہے اور نازک خیالی بھی، انہوں نے عربی، فارسی اور ترکی کے الفاظ اپنے قصائد میں شامل کر کے اپنی قدرت کلام اور قدرت اظہار کے نمونے پیش کئے ہیں۔ ان کے ہاں قدرتِ زبان اور لطفِ بیان کے بھی خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔ مثلاً انہوں نے اپنے ایک قصیدہ "طور الکلام" میں ایک مصرع لکھا ہے جو تین زبانوں میں پڑھا جا سکتا ہے۔

مصحفی نے بھی قصیدے لکھے ہیں اور خوب لکھے ہیں اکثر مشکل زمینوں میں ہیں۔ کچھ حمد و نعت کے طور پر لکھے گئے۔ کچھ مرزا سلیمان شکوہ اور کچھ دیگر امرائے لکھنؤ کی شان میں لکھے گئے۔ ان کے ہاں زورِ الفاظ، مضمون آفرینی، جدتِ تخیل فارسی تراکیب، الفاظ و تراکیب کی خوبصورت نشست اور بندشوں کی چستی ملتی ہے مصحفی کے ایک نعتیہ قصیدے کی گریز اور مدح کے چند اشعار قابل غور ہیں۔

محمد عربی معجزوں کا جس کے کبھی — نہ کر سکے فلک پیر کی شمار انگشت
چمن میں اس کی رسالت کا جب آئے ہے ذکر — علم کرے ہے شہادت کی شاخسار انگشت
وظیفہ جس کا پڑھے ہے یہ دانۂ شبنم — دعائیں جس کی ہے گنتے ہوئے چنار انگشت
اگر ہو مہرۂ گہوارہ سنگ فرش اس کا
نہ چوسے اپنی کبھی طفل شیر خوار انگشت

انشاء اور مصحفی کے بعد قصیدہ نگاری میں ذوق، غالب نے کمال حاصل کیا ذوق بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے۔ مگر نام پانے کے لئے ان کا فن ہی کافی تھا۔ وہ زبان و بیان کے لاثانی جادوگر تھے۔ زبان پر قدرت اور بیان کی فصاحت یہ دو خوبیاں قصائد میں خوب تھیں اور وہ اردو کے سب سے بڑے قصیدہ نگار شمار

ہوئے۔ ذوق کے قصیدے مطلع سے دعا تک ایک وحدت دکھائی دیتے ہیں ذوق کو قصیدے سے خصوصی لگاؤ تھا۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"اصلی میلان ان کی طبیعت کا سودا کے انداز پر زیادہ تھا۔ نظم اردو کی نقاشی میں مرزا ئے موصوف نے قصیدے پر دستکاری کا حق ادا کر دیا ہے۔ ان کے بعد شیخ مرحوم کے سوا کسی نے اس پر قلم نہیں اٹھایا اور انہوں نے مرقع کو ایسی اونچی آواز پر سجایا کہ جہاں کسی کا ہاتھ نہیں پہنچا۔ انوری، ظہیر، ظہوری، نظیری، عرفی، فارسی کے آسمان پر بجلی ہو کر چمکتے ہیں۔ لیکن ان کے قصیدوں نے اپنی کڑک دمک سے ہند کی زمین کو آسمان کر دکھایا۔"

(آب حیات، صفحہ ۳۷۷)

ذوق کے قصائد کے مطالع پر کشش ہیں اور قاری کی توجہ جذب کرتے ہیں مثلاً:

ساون میں دیا پھر مہ شوال دکھائی
برسات میں عید آئی بادہ کشں کی بن آئی

ہے آج جو یوں خوشنما نور سحر رنگ شفق
پرتو ہے کسی خورشید کا نور سحر رنگ شفق

ان کے مطالع پر کشش حسین برجستہ اور جاذب توجہ ہیں۔

ذوق شاعر بھی تھے اور عالم بھی۔ ان کے قصائد کی تشبیبوں میں ان کی طبیعت کی جولانی بھی ہے اور علم و دانش بھی۔ اس سے ان کی تشبیبوں میں جدت، ندرت، تازگی اور تنوع پیدا ہو گیا ہے۔

ایک قصیدے کی تشبیب کے یہ شعر ان کی جولانی طبع اور فن شعر پر قدرت پر دلالت کرتے ہیں۔

قصر رفیع و صحن وسیع و طرز مسجع سطح مربع
باغ ارم یا روضۂ رضوان خلد بریں یا جنت ماوی

قلب کو فرحت روح کو راحت عقل کو قوت طبع کو جودت
جلوۂ ساقی نغمۂ مطرب نالۂ بر چنگ و نشہ و صہبا

ذوق کے قصائد کی گریز مختصر اور خوبصورت ہوتی ہے۔ ان کے قصائد میں مدح کا حصہ ان کی جولانیٔ طبع کا خاص مرکز ہے۔ یہاں مبالغہ آرائی پائی جاتی ہے چھوٹے چھوٹے شاہوں کو شاہِ عالم کر دکھایا ہے۔ ان کے قصائد میں مدح کے چند اشعار بطور نمونہ حاضر ہیں:

اللہ اللہ رے لشکر کا ترے خیل و حشم
ہم عدد جس سے نہ ایک ہو نہ ہم سر قلمقاق
تیرے دربارِ جلالت کے جو ہیں میر غضب
کہکشاں کو ہیں سر دوش لیٹے مثل چپاق

یہ اکبر شاہ ثانی کی توصیف ہے جس بیچارے نے پنشن میں اضافے کے لئے تاج برطانیہ کی خدمت میں عرض کرنے کے لیے راجہ رام موہن رائے کو بھیجا تھا۔ اسی کی تعریف میں ایک اور قصیدے کے دو شعر یوں ہیں۔

شاہا نظرِ کرم کی جس ذرہ پر ذری ہو
وہ آسمان پر جاکر خورشید خاوری ہو
یہ آستانِ دولت ہے، سجدہ گاہِ عالم
دل کو تری عقیدت اور رنگِ سروری ہو

ذوق دعا میں بھی ایک نیا انداز اپناتے ہیں۔ یہ مختصر ہوتی ہے مگر جامع۔ ایک دعا کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

عطا کرے تجھے عالم میں قادر قیوم
بجاہ و دولت و اقبال، عزت و توقیر
تنِ قوی و مزاجِ صحیح و عمرِ طویل
سپاہ وافر و ملک وسیع و گنج خطیر

ذوق کے قصائد میں حسن طلب کے اشعار نہیں ملتے۔ الغرض ذوق کے قصائد میں بلندیِ مضامین، خوبصورت تراکیب، بلند تخیل، قدرتِ کلام، پرشوکت الفاظ، نادر تشبیہات و استعارات اور وسعت علمی بھی کچھ ملتا ہے جس نے ان کے قصائد کو اردو میں ایک ارفع مقام عطا کر دیا ہے۔ وہ نئی نئی

تراکیب تراشتے اور نئے نئے انداز ایجاد کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی لئے پنڈت کیفی نے ان کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے لکھا:

"قصیدہ مرزا رفیع سودا سے شروع ہو کر شیخ محمد ابراہیم ذوق پر ختم ہوگیا"

(انتخاب ذوق وظفر، صفحہ ۵۰)

ذوق کے ہمعصر غالب نے بھی چار قصائد لکھے۔ دو بہادر شاہ ظفر کی شان میں اور دو منقبت میں۔ غالب کے قصائد اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ دو قصائد کے مطلعے ہیں:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خودبیں

ساز یک ذرہ نہیں فیض چمن سے بیکار
سایۂ لالہ بے داغ سویدائے بہار

ان اشعار میں غالب کا فلسفیانہ رنگ موجود ہے۔ ان کی تشبیہوں میں بھی فکر و دانش ملتی ہے۔ ایک قصیدے کی تشبیب کے یہ دو شعر توزبان زد ہو چکے ہیں۔

لا فِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم
درد یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

بیدلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

غالب کے ہاں گریز ایسی ہے کہ گویا بات سے بات نکلتی ہے۔ ایک قصیدے میں گریز کے اشعار بطور مثال:

تو نہیں جانتا تو مجھ سے سن   نام شاہنشہ بلند مقام
قبلۂ چشم و دل بہادر شاہ   مظہر ذوالجلال والاکرام

غالب نے مدح میں نیا پن پیدا کرنے کی کوشش تو کی مگر قصیدے کے مزاج سے بغاوت نہ کر سکے اور اس قسم کے اشعار لکھنے پر مجبور ہوئے۔

بادشاہ کا نام لیتا ہے خطیب   اب علو پایۂ ممبر کھلا

تشکر شہ کا ہوا ہے روشناس — اب عیار آبروئے زر کھلا
شاہ کے آگے دھرا ہے آئینہ — اب مآل سعی اسکندر کھلا
ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے — اب فریب طغرل و سنجر کھلا

البتہ منقبت میں لکھے گئے قصیدوں کی مدح دلپذیر بھی ہے اور حقیقتِ حال کے موافق بھی۔

ان کے ہاں مدح مختصر ہوتی ہے۔ اور اس میں کوئی انفرادیت نہیں ملتی۔ اسی طرح ان کے قصائد میں حسن طلب ملتی ہے۔ جو کچھ زیادہ پسندیدہ نہیں ہوتی۔
ذوق، غالب کے ہم عصر مومن نے بھی سات قصائد لکھے۔ ان میں سے پانچ منقبت میں اور دو امراء کی شان میں۔ مگر انعام و اکرام کی طلب میں ایک قصیدہ بھی لکھا۔ ان کے قصائد میں مضمون آفرینی قدرتِ کلام، بلندیٔ تخیل کے وہ تمام عناصر ملتے ہیں، جو ایک اچھے اور کامیاب قصیدہ نگار کے لیے ضروری ہیں۔

مرثیہ

مرثیہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ رثی ہے۔ رثی کے معنی ہیں مردے پر رونا اور آہ و زاری کرنا، اِسی لئے مرثیہ اس نظم کو کہا جاتا ہے جس میں شاعر کسی مرنے والے کی یاد میں اپنے خدمات غم کا اظہار کرے اور مرحوم کو خراج عقیدت پیش کرے۔

مرثیہ کے لئے کسی ہیئت کی تخصیص نہیں۔ یہ صنف صرف اپنے موضوع سے پہچانی جاتی ہے۔ مرثیہ، رباعی، مربع، مخمس، مسدس، مثنوی، ترجیع بند، ترکیب بند غرض ہر ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔

زین العابدین مومن نے مرثیے کی تین قسمیں متعین کی ہیں۔

(۱) رثائے تشریفاتی و رسمی یعنی اکابر قوم کی موت کا ماتم۔

(۲) رثائے شخصی و خانوادگی یعنی دوستوں اور پیاروں کا ماتم۔

(۳) رثائے مذہبی یعنی پیشوایان دین خصوصاً شہدائے کربلا کا ماتم۔

اردو میں عام طور پر تیسری قسم کے مرثیے کو مرثیہ کہا جاتا ہے۔ اردو مرثیہ کے تین ادوار ہیں۔ دکنی دور، شمالی ہند کا دہلوی دور اور لکھنوی دور، لکھنؤ میں میر ضمیر نے مرثیے کے لئے مسدس کی ہیئت مقرر کر دی اور اسے آٹھ حصوں میں تقسیم کر دیا۔

(۱) چہرہ، (۲) سراپا، (۳) رخصت (۴) آمد (۵) رجز (۶) جنگ، (۷) شہادت اور (۸) بین۔

بعد کے مرثیہ نگاروں نے میر ضمیر کے قائم کردہ ان اصولوں کا اتباع کیا۔ اس طرح مرثیہ کی ایک ہیئت بھی متعین ہو گئی۔

مرثیہ اپنے موضوع کے اعتبار سے دو خصوصیات کا حامل ہے۔

۱۔ ممدوح کی تعریف و توصیف۔

(۴) واقعاتِ کربلا کا بیان

اس لحاظ سے یہ قصیدہ اور مثنوی کا امتزاج قرار پاتا ہے۔ مرثیہ کی اپنی بنیادی خصوصیات کو مدنظر رکھتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

"مرثیہ کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک وہ جس کے تحت شاعر ممدوح کی بہادری یا سخاوت کا ذکر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے تحت وہ واقعات کربلا کو نہایت رقت آمیز لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس مقصد کے ساتھ کہ قارئین کے دل گداز ہوں اور آہ و بکا کو تحریک ملے۔ تعریف کے ضمن میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ شعراء نے قصیدے میں مبالغہ آرائی کے رجحان کو بطور خاص اپنایا ہے اور گھوڑے، تلوار، جنگ اور دوسری باتوں کے بیان میں تخیل سے مدد لی ہے البتہ مرثیہ اور قصیدہ کے رزمیہ عناصر میں یہ فرق عیاں ہے کہ قصیدہ کی مبالغہ آمیزی کے پشت پردہ مطلب برآری کا جذبہ کار فرما ہے جب کہ مرثیہ کے پس پشت خوش اعتقادی اور مذہبی خروش موجزن ہے۔ جہاں تک مرثیے میں داستان کا تعلق ہے۔ شعراء نے واقعات کربلا کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کر کے مردہ کرداروں کو ابھارا اور ان کے جذباتی ردعمل کو اجاگر کیا ہے۔ مثنوی کا وصف یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو محفوظ کرتی ہے اور مختلف کرداروں میں شاعر کے اپنے احساسات و جذبات کو منتقل کر کے پیش کرتی ہے۔ تاہم ان مرثیوں کی مخصوص مذہبی فضا اور خوش اعتقادی نے ان کے تاثر کو مسلمانوں کے صرف ایک فرقے تک محدود کر کے مرثیے کی آفاقی اپیل کو کم کیا ہے۔"

اردو شاعری کا مزاج، صفحہ: ۲۳۱، ۲۳۲)

لیکن وزیر آغا کی موخر الذکر بات سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ شہدائے کربلا کا رویہ، المیہ اور شہدائے کربلا کا کردار ایک عالمی اور ابدی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لئے مرثیے کا دائرہ محدود نہیں عالمگیر ہے۔

تاریخی طور پر مرثیہ پہلے یونانی ادب میں ELEGY کے نام سے ملتا ہے۔ اس کے بعد مرنے والوں کی یاد میں لکھی جانے والی نظموں کو انگریزی ادب میں بھی ELEGY کا نام

دیا گیا، لیکن یہ نظمیں بطور نظم کے ایک ادبی حیثیت رکھتی ہیں، اور مرثیے کی حیثیت سے اپنی الگ پہچان نہ کرا سکیں۔ کیونکہ ان نظموں کے ممدوح عالمگیر کارنامے کرنے والے افراد نہ تھے۔ عربی شاعری میں مرثیے کو خصوصی اہمیت حاصل رہی ہے۔ لیکن یہ مرثیہ بھی شخصی نوعیت کا تھا۔ اجتماعی نوعیت کے مرثیے حضرت حسان بن ثابت نے رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے وصال پر کہے۔ مگر یہ ایک سوالیہ ہے کہ واقعۂ کربلا پر عربی شاعری میں کیوں بہت کم مرثیے لکھے گئے۔

ایرانی ادب میں مرثیہ خاندانِ صفویہ کے عہد میں شروع ہوا، لیکن مرثیے کو وہ فنی ارتقاء حاصل نہ ہو سکا، جو بعد میں اردو ادب میں ہوا۔ نیز مرثیے وہ وسعت اور جامعیت بھی حاصل نہ کر سکے جو اردو مرثیہ کو حاصل ہوئی۔ ایرانی مراثی صرف محاسن اور فضائل کے بیان تک ہی محدود رہے۔ اردو میں مرثیہ کا آغاز دکن سے ہوا۔ دکن کے عادل شاہی اور قطب شاہی حکمران مسلکاً شیعہ تھے۔ ان کی ریاستوں بیجاپور اور گولکنڈہ میں شاہی عاشورہ خانے تھے۔ جہاں مجالس عزا منعقد ہوتی تھیں۔

دکن کے مرثیہ گو شعراء کی کافی تعداد کے نام تاریخ ادب کا حصہ ہیں مگر ان میں سے وجہی، غواصی، کاظم، افضل، شاہی، مرزا، نوری، ہاشمی، ضعیفی، امین، سید اشرف، مشرقی اور فراقی کے نام خصوصی اہمیت اور حیثیت رکھتے ہیں۔ دکن میں عاشور خانے میں جو مجالس عزا منعقد ہوتی تھیں، ان میں بادشاہ خود شریک ہوتے تھے۔ مجالس میں ملا واعظ کاشفی کی کتاب روضۃ الشہداء کے تراجم تلخیص یا اسی قسم کی دوسری کتابیں پڑھی جاتی تھیں۔ مجلس کے آخر میں مرثیہ کو بطور نوحے کے پڑھا جاتا تھا۔ اس لئے دکنی مرثیے کا انداز بھی نوحے کا ہے۔ بعد میں مرثیہ میں سودا نے جس ادبیت اور شعریت کا اضافہ کیا، اس کی ہلکی سی جھلک اہل دکن کے مرثیہ نگاروں کاظم شاہی، اشرف، ذوقی اور ہاشم وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔ ایسے ہی اہل لکھنؤ نے مرثیہ میں جس ڈرامائیت، جذبات نگاری، مضمون بندی، مکالمہ نگاری، سراپا، ابتدائیہ، خاتمہ یہ دعا، رخصت، رزم وغیرہ کا اضافہ کیا، اس کی بکھری ہوئی اور دھندلی دھندلی تصویریں دکن کے مرثیوں میں مل جاتی ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر ادبیت اور شعریت کی بجائے مذہبی عقیدت کا رنگ غالب ہے۔

1687

دکن میں جس حادثے نے مرثیہ میں گہرا غم اور درد داخل کر دیا۔ وہ سن ۱۶۸۷ء میں اورنگزیب عالمگیر کے ہاتھوں دکنی سلطنتوں کا سقوط اور وہاں کے شاہوں کی اسیری کا حادثہ ہے۔ مغل فوجوں کے دکن میں داخلے کے ساتھ ہی وہاں کا امن تہہ و بالا ہو گیا۔ سکون غارت ہو گیا۔ ایسی صورت مثنوی کے لئے سازگار نہ رہی اور وہ سکون نہ رہا کہ شاعر طویل قصے مثنوی کی صورت میں قلمبند کر سکتے۔

شاہی جبر کھل کر بات کہنے کی اجازت نہ دیتا تھا۔ اس لئے مرثیہ شعراء کا موضوع سخن بن گیا۔ حتیٰ کہ سنی العقیدہ شعراء نے بھی مرثیے لکھے۔ دکنی بادشاہ کی مظلومیت کو حضرت حسین رضی اللہ عنہ کی مظلومیت سے تشبیہ دی جانے لگی۔ اس دور کے مرثیوں میں وطن کی بربادی بنیادی موضوع ہے۔ اس دور کا مرثیہ شعراء کے سیاسی افکار کا ترجمان بھی ہے۔ مثلاً روحی کا ایک مرثیہ ہے۔

آج غمناک ہیں چمن کے گل — بلکہ دل چاک ہیں سمن کے گل
غمزدہ سینہ داغ حیراں ہیں — نرگس و لالہ یاسمن کے گل
یوں نہ لائے شفق کے دستے ہیں — لہو میں ڈوبے ہیں سب گگن کے گل
نقش پا دیکھ دل ہوس رکھتا
سر پر رکھنے کوں تجھ چرن کے گل

اسے جمید اس مرثیے کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اگر اس مرثیے کے پہلے مصرعے میں بجائے چمن کے دکن لکھ دیا جائے، تو پورا مرثیہ بجائے امام حسینؓ کے ابوالحسن کا مرثیہ بن جاتا ہے۔ روحی زوال حیدرآباد کا عظیم شاعر تھا۔"

(اردو شعر کی داستان، قسط ۳: صفحہ ۴۵)

دکنی مرثیوں کے بارے میں ڈاکٹر سید صفدر حسین لکھتے ہیں:

"موجودہ مرثیہ کے بیشتر عناصر دکنی کارناموں میں بھی نظر آتے ہیں مگر وہ اتنے کم اور بکھرے ہوئے کہ ہم انہیں توجہ سے زیادہ اہمیت نہیں دے سکتے۔ نوحہ مرثیہ کا ایک ایسا گوشہ ہے، جس کا مقصد مرنے والے کو یاد کر کے صرف بین کرنا ہوتا ہے، یہ بالکل شخصی PERSONAL چیز ہے، جس میں خارجی پہلو، کردار نگاری،

واقعہ نگاری، رزمیہ اور المیہ کے خصوصیات وغیرہ پر زور نہیں دیا جاتا۔"
(مرثیہ بعد انیس، صفحہ ۱۶)

شمالی ہند میں محمد شاہی عہد میں مرثیے کا آغاز ہوا۔ ادب کی معلوم تاریخ کے مطابق فضلی کو شمالی ہند کا پہلا مرثیہ گو مانا گیا ہے۔ ان کی کتاب کربل کتھا (تصنیف ۱۷۳۲ء) میں ایک طویل چہار مصرعی مرثیہ اور بہت سی نظمیں اِدھر اُدھر نظر آتی ہیں۔ یہی فضلی کے مرثیے ہیں۔

ڈاکٹر سید صفدر حسین کی تحقیق کے مطابق فضلی کے معاصرین میں صلاح، میاں آبرو، برہان الدین احمد اور امامی کے نام شامل ہیں۔

فضلی کے بعد سکندر، مسکین، علی قلی، ندیم اور میر امانی کا زمانہ آتا ہے۔ مسکین نے تقریباً ڈیڑھ صد مرثیے لکھے۔ جو ڈاکٹر سید صفدر حسین کی روایت کے مطابق مسعود حسین رضوی ادیب کے پاس ہیں۔ سکندر ایک ایسا شاعر ہے جس کا مرثیہ اب تک پڑھا جاتا ہے۔ اس میں واقعہ کا تسلسل، ربطِ کلام، سادگی، اور سوز و گداز ملتا ہے۔ نیز اس نے مسدس کی ہیئت بھی استعمال کی ہے۔

اس کے بعد میر و سودا کا زمانہ آتا ہے۔ میر تقی میر نے مرثیے لکھے مگر ان کے ہاں جلال کی بجائے جمال ملتا ہے۔ ان کے مرثیے میں سوز و گداز ملتا ہے اور لہجہ نسوانی ہے۔ میر تقی میر کے مرثیوں کی حیثیت ادبی کم اور تاریخی زیادہ ہے۔ اگرچہ انہوں نے ۳۴ مرثیے اور سات سلام لکھے ہیں۔ مگر وہ قصیدے کی طرح اس میں بھی کامیاب نہیں ہیں۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع صورت میں ہیں۔ تین مسدس ہیں اور تین غزل کی ہیئت میں ہیں۔ وہ اپنے مرثیے براہِ راست امام کی مدح سے شروع کرتے ہیں۔

میر غمزدہ طبیعت کے مالک تھے: وہ رونا جانتے تھے، مگر رلانا نہیں جانتے تھے۔ رونا ایک داخلی عمل ہے اور رلانا سراسر خارجی عمل ہے رُلانے کے لئے واقعات کو ایک خاص انداز اور ترتیب سے آگے بڑھایا جاتا ہے۔ اِس طرح جذباتی سطح کو ابھارا جاتا ہے اور ایک خاص مقام پر مصائب کا بیان کیا جاتا ہے۔ یہ بات میر کے ہاں نہیں ملتی۔ اس لئے میر کے ہاں رلانے والے حصے خاصے کمزور ہیں۔

میر نے دکنی مرثیے کے اتباع میں موضوعات پر مرثیے لکھے، جیسے قاسم کی شادی

حضرت عابد کی اسیری، علی اصغر کی پیاس وغیرہ۔ یہ روایت میر انیس نے بھی نبھائی ایسے ہی میر کے ہاں سہل ممتنع کا جو انداز ملتا ہے، وہ بھی میر انیس نے اپنایا۔

میر کے ہم عصر سودا ایسے شاعر ہیں جنہوں نے مرثیے میں ادبیت اور شعریت شامل کر کے اسے تاریخ ادب میں اعتبار بخشا۔ ان کے کلیات میں سلاموں کے علاوہ ۷۲ مرثیے موجود ہیں۔ سودا سے پہلے کسی شاعر کے اتنے مرثیے شائع نہ ہو سکے تھے مضامین کے تنوع کے لحاظ سے بہت کم شاعر ان کے مقابلے میں آ سکے۔ سودا کے مرثیوں کی امتیازی خصوصیات یہ ہیں۔

۱۔ مرثیے میں تشبیب کا اضافہ کیا، جو بعد میں چہرہ کہلائی۔

۲۔ مرثیوں میں مکالموں سے ڈرامائیت کا کام لیا۔

۳۔ دشت کربلا کی مؤثر تصویریں پیش کیں۔

۴۔ مرثیے میں رزمیہ عناصر شامل کیے۔

۵۔ تصویر نگاری کے ہلکے ہلکے نقوش ابھارے

۶۔ شہدائے کربلا کے بیان میں ہندوستان کی تہذیب و ثقافت کو شامل رکھا۔ جیسے حضرت قاسم کی شادی کے بیان میں ہندوستانی رسوم آرسی، مصحف، کنگن بندھوانا، رنگ کھیلنا وغیرہ رسمیں موجود ہیں۔

۷۔ ان کے ہاں روایتیں بھی ملتی ہیں اور آیات و احادیث کی تضمین بھی۔

۸۔ سودا نے مختلف ہیئتوں میں مرثیے لکھے۔ ان کے ہاں مثلث، مخمس، منفردہ ترکیب بند ترجیع بند میں مرثیے ملتے ہیں، لیکن انہوں نے زیادہ تر مسدس میں مرثیے لکھے جو بعد میں مرثیے کے لئے ضروری شرط قرار پائی۔

مختصراً یہ کہ سودا کے مرثیے ادبی اور تاریخی ہر لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں۔

ان کی مرثیہ گوئی کا اندازہ ان کے اس ایک بند ہی سے ہو جاتا ہے۔

کس سے اے چرخ کہوں جا کے تری بیدادی　　جو ہے دنیا میں سو کہتا ہے مجھے ایذا دی

ہاتھ سے کون نہیں آج تیرے فریادی　　یاں تک پہنچی ہے ملعون تیری بیدادی

کون فرزند علی پر یہ ستم کرتا ہے

کیوں مکافات سے اس کے تو نہیں ڈرتا ہے

دلّی میں مرثیہ عزاخوانی کی ضروریات پوری کرتا تھا اور مرثیہ تحت اللفظ پڑھا جاتا تھا۔ جب دلّی اجڑی اور لکھنؤ آباد ہوا تو بہت سے دہلوی شعراء لکھنؤ چلے گئے۔ جن میں سودا، سکندر اور میر شامل تھے۔ انھوں نے لکھنؤ میں مرثیے کو فروغ دیا۔ ان کے معاصرین میں سے میر غلام حسین ضاحک اور میر حسن نے مرثیے کہے۔ مگر مرثیے کو ان کے بعد کی نسل نے ترقی دی۔ جن میں افسردہ، گدا، خلیق، ضمیر، فصیح، دلگیر، مرزا محمد تقی، ہوس اور رضا شامل تھے۔ ان شعراء میں سے خلیق، ضمیر، فصیح اور دلگیر اہمیت کے حامل ہیں۔ مگر خلیق، ضمیر، کو عوام میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ ضمیر، خلیق، دلگیر اور فصیح کے بارے میں محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"عہد مذکور میں چار مرثیہ گو نامی تھے۔ میر ضمیر، میر خلیق، میاں دلگیر، میاں فصیح، میاں دلگیر کی زبان میں لکنت تھی، اس لئے مرثیہ خوانی نہ کرتے تھے تصنیف میں بھی انھوں نے مرثیت کے دائرے سے آگے قدم نہیں بڑھایا۔ مرزا فصیح حج و زیارت کو گئے اور وہیں سکونت پذیر ہو گئے۔ میر ضمیر اور میر خلیق کے لئے میدان خالی رہا کہ جولانیاں دکھائیں ....

اظہار کمال میں دونوں استادوں کی رفتار الگ الگ تھی، کیونکہ میر ضمیر استعداد علمی اور طبع کے بازوؤں سے بہت بلند پرواز کرتے تھے اور اوپر سے اترتے تھے۔ میر خلیق مرثیت کے کوچے سے اتفاقاً ہی قدم آگے بڑھاتے تھے۔ وہ مضمون آفرینی کی ہوس کم کرتے تھے اور ہمیشہ محاورے اور لطف زبان کو خیالات درد انگیز کے ساتھ ترکیب دے کر لطف حاصل کرتے تھے۔ اور یہ جوہر اس آئینے کا کانی اور خاندانی وصف ہے۔"

(آب حیات: صفحہ ۳۱۱)

خلیق کوثر و تسنیم سے دھلی ہوئی زبان لکھتے تھے۔ ان کا ایک بند قابل غور ہے۔

پیاسے پہ مثل ابر اُمڈ آئے دل کے دل   شعلہ صفت چمکنے لگے برچھیوں کے پھل
چلّوں میں تیر رکھ کے مڑے رُوم دُنے کے بل   تیغیں اپنی ہوئی جو کھنچیں ہٹ گئی اجل
دل کو سیاہی شب ظلمات ہو گئی
کھوئے نشاں شامیوں نے رات ہو گئی

خلیق کے ہمعصر ضمیر کا مرثیے میں کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے مرثیے کو ایک واضح شکل دی، بعدمًا مرثیے کا لازمہ قرار پائی۔ ان کی اولیات کے سلسلے میں علامہ شبلی لکھتے ہیں:

"انہوں (میر ضمیر) نے جو جدتیں پیدا کیں، حسب ذیل ہیں:

۱۔ رزمیہ لکھا۔

۲۔ سراپا ایجاد کیا۔

۳۔ گھوڑے، تلوار اور اسلحہ جنگ کے الگ الگ اوصاف لکھے اور یہی مضامین آج موجودہ مرثیوں کے مہمات موضوع ہیں۔

۴۔ واقعہ نگاری کی بنیاد رکھی، چنانچہ ایک ایک جزئی واقعہ کو تفصیل کے ساتھ لکھا۔

۵۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ کلام میں زور اور بندش میں چستی اور صفائی پیدا کی۔ غلط الفاظ جو مرثیوں کے لئے گویا جائز مان لئے گئے تھے اکثر ترک کر دیئے۔

(مرثیہ انیس و دبیر صفحہ ۲۱)

ایک خاص بات جس کا ذکر بہت ضروری ہے، وہ یہ کہ میر ضمیر نے ہی مرثیہ کے آٹھ اجزاء قرار دیئے یعنی:۔ ۱۔ چہرہ ۲۔ سراپا ۳۔ رخصت ۴۔ آمد ۵۔ رجز ۶۔ جنگ ۷۔ شہادت ۸۔ بین۔

میر ضمیر کا یہ بند ان کے انداز کی ایک جھلک پیش کرتا ہے:

پہچانتے ہو کس کی ہے سر پر یہ دستار	دیکھو تو عبا کس کی ہے کاندھے پہ نمودار
یہ کس کی زرہ، کس کی سپر، کس کی ہے تلوار	میں جب یہ سوار آیا ہوں کس کا ہے یہ رہوار
باندھا ہے کمر میں جسے یہ کس کی ردا ہے
کیا فاطمہ زہرا نے نہیں اس کو سیا ہے

میر ضمیر اور میر خلیق کے بعد انیس اور دبیر نے مرثیہ گوئی میں کمال حاصل کیا ہے۔ ان دونوں کے شاگردوں میں چشمک رہتی تھی۔ ان کا زمانہ گزر گیا، تو ان دونوں کا موازنہ دلچسپ موضوع بن گیا۔

میر انیس نے مرثیہ کو گہرائی اور گیرائی بخشی۔ انہوں نے بلاغت کے اصولوں کو پیش نظر رکھ کر مرثیے میں جدتیں پیدا کیں۔ انہوں نے سادہ و سلیس زبان کو اپنایا اور

مضامین نو کے انبار لگا دیئے۔ ان کے بارے میں مولانا حالی لکھتے ہیں:

"اکثر مبالغہ و اغراق کی آندھیوں کے طوفان اٹھاتے پڑھے۔ مگر اس قسم کی بے اعتدالیاں ان فوائد کے مقابلہ میں، جو ان کی شاعری سے اردو زبان کو پہنچے نہایت بے حقیقت اور کم وزن ہیں۔ انہوں نے بیان کرنے کے نئے نئے اسلوب اردو شاعری میں کثرت سے پیدا کر دیئے۔ ایک ایک واقعہ کو سو سو طرح سے بیان کر کے قوت متخیلہ کی جولانیوں کے لئے ایک نیا میدان صاف کر دیا اور زبان کا ایک معتدبہ حصہ جس کو ہمارے شاعروں کے قلم نے مس تک نہیں کیا تھا اور جو محض اہل زبان کی بول چال میں محدود تھا، اس کو شعراء سے روشناس کرایا۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۲۶۵)

کثرت الفاظ، وسعت مضامین، جدت تخیل اور اسالیب کا تنوع میر انیس کی خاص صفات ہیں۔ آزاد نے آب حیات میں لکھا ہے:

"انہوں نے ایجاد مضامین کے دریا بہا دیئے۔ ایک متقری مضمون کو سینکڑوں نہیں ہزاروں رنگ سے ایجاد کیا۔ ہر مرثیے کا چہرہ نیا آمد نئی، رزم جدا اور ہر مضمون میں مضمون اچھوتا، نو اوشتی نیزہ نیا، گھوڑا نیا، انداز نیا، مقالہ نیا، اور اس پر کیا منحصر ہے۔ صبح کا عالم دیکھو تو سبحان اللہ! رات کی رخصت سیاہی کا پھٹنا، نور کا ظہور، آفتاب کا طلوع، مرغزار کی بہار شام ہے، تو شام غریباں کی اداسی، کبھی رات کا سناٹا، کبھی تاروں کی چھاؤں کو چاندنی اور اندھیرے کے ساتھ رنگ سے دکھایا ہے۔ غرض جس حالت کو لیا ہے۔ اس کا سماں باندھ دیا ہے۔"

(آب حیات، صفحہ ۴۳۴)

میر انیس کے ہاں الفاظ کی کثرت کے باوجود فصاحت کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ بعض اوقات ایک ہی مفہوم کے دو الفاظ اپنا جداگانہ صوتی اور صوری تاثر رکھتے ہیں، اس لئے ان میں سے موزوں لفظ کا چناؤ کمال فن ہے۔ انیس اس فن سے آگاہ ہیں۔ ان کے یہ اشعار فصاحت کی خوبصورت مثال ہیں:

طائر ہوائیں مست ہرن سبزہ زار میں جنگل کے شیر گونج رہے تھے کچھار میں
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

میر انیس کے ہاں الفاظ کی اصلی ترتیب اکثر قائم رہتی ہے۔ الفاظ کی جو ترتیب نثر میں ہوتی ہے عموماً وہی ترتیب انیس کے اشعار میں ملتی ہے۔ مثلاً

صغریٰ نے کہا آپ کی باتوں کے میں قربان تم جان بچا لو کہ میں لونڈی ہوں پھوپھی جان
بیٹی ہوں علی کی مری مشکل کرو آساں جیتی رہی صغریٰ تو نہ بھولے گی یہ احساں
کچھ بات بجز گریہ و زاری نہیں کرتیں
اماں تو سفارش بھی ہماری نہیں کرتیں

انیس کو اپنے روزمرہ اور محاورہ پر بڑا ناز ہے اور بجا ہے وہ الفاظ حسبِ حال لاتے ہیں۔ موضوع کی مطابقت سے لفظوں کا استعمال کرتے ہیں۔ وہ موضوع اور مضامین کی نسبت سے بحر اور قافیہ ردیف کا استعمال کرتے ہیں۔

میر انیس کا ایک کمال بلاغت ہے۔ وہ بلاغت کے تمام تقاضوں سے باخبر ہیں۔ وہ مفہوم کو پوری وضاحت سے ادا کرتے ہیں۔ ان کے ہاں کہیں بھی عجزِ اظہار کا احساس نہیں ہوتا۔

میر انیس نے بھی دوسرے مرثیہ گو شعراء کی طرح قصیدے کی خصوصیت، مبالغہ سے کام بھی لیا ہے۔ ان کے ہاں مبالغہ کمال کو پہنچ گیا ہے۔ مثلاً کربلا میں گرمی کی شدت کا حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

پانی تھا آگ گرمی روزِ حساب تھی ماہی جو سیخ تک آئی کباب تھی

انیس نے لفظی و معنوی صنعتوں سے بھی حسبِ موقع کام لیا ہے۔ ان کے ہاں صنعت حسن التعلیل، صنعتِ تضاد، مراعات النظیر، لف و نشر اور تلمیح کا خوبصورت استعمال ملتا ہے۔

انسانی جذبات کی تصویر کشی میں انیس کو کمال حاصل ہے۔ ان کے مرثیوں میں جذبات انسانی کے خوبصورت مرقعے موجود ہیں ایک بند ملاحظہ ہو:

جا کر صفوں کے پاس پکارے بہ اشک و آہ ہے کس طرف کو اے علی اکبر کی قتل گاہ
اے ظالمو! شبیہ سے کو دل ہو گیا ہے...

بتلاؤ جان ہے کہ نہیں جسم زار میں
زخمی پڑا ہے شیر مرا کس کچھار میں

انیس کو واقعہ نگاری اور منظر نگاری میں بھی کمال حاصل ہے۔ ان کے ہاں واقعات کے بیان میں ربط اور تسلسل ہے اور منظر نگاری میں جزئیات کو خوبصورتی سے سمیٹا ہے۔ وہ مختلف جزئیات کے ہلکے اور گہرے رنگوں کو ملا کر خوبصورت تصویر مرتب کرتے ہیں۔ انیس کی تشبیہات اور استعارات نادر ہیں اور منظر نگاری میں ممد و معاون۔ ان کا ایک شعر ہے:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

انیس نے واقعات کے بیان سے پہلے تمہیداً کئی بند کہہ کر واقعہ کی اہمیت بیان کی ہے۔ یہ اپنے طور پر الگ سے ایک خوبصورت نظم کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان ٹکڑوں سے انیس قاری کو آنے والے واقعے کی اہمیت سے باخبر کرتے ہیں اور اس کے جذبات کو ابھارتے ہیں، کہ وہ آئندہ بیان ہونے والے واقعے سے پوری طرح متاثر ہو سکے۔

انیس نے گھوڑے کی تعریف، تلوار کی تعریف، گرمی کی شدت، جنگ کا منظر اور رزمیہ کچھ اس انداز سے لکھے ہیں کہ یہ مرثیے میں جداگانہ اہمیت اختیار کر گئے ہیں۔

میر انیس کے ہاں اس پُرکاری کے باوجود سادگی ملتی ہے۔ طرز ادا شیریں، بندشیں چست اور انداز رواں ہے۔

انیس کے خلاف یہ بات کہی جاتی ہے کہ ان کے ہاں بہت سے واقعات تاریخی طور پر درست نہیں۔ مثلاً شہدائے کربلا اور ہندوستانی تہذیب یا بعض ایسے واقعات جن کا تاریخ میں کوئی سراغ نہیں ملتا، جیسے شہر بانو کا اپنے بھائی شہریار سے ملنا، یا علم نہ ملنے پر عون و محمد کی گفتگو۔ اس اعتراض کا مختصر جواب یہ ہے کہ انیس کے ہاں شاعرانہ صداقت کا خیال رکھا گیا ہے۔ تاریخی صداقت کا ہرگز نہیں اور وہ مرثیے کو ادبی حوالے سے لکھتے تھے، تاریخی حوالے سے نہیں۔

ان کے ہاں کرداروں کی انفرادیت نہیں بعض کرداروں میں تھوڑا سا لطیف سا فرق ہے۔ ان کی گفتگو میں رسوم و رواج کو مدنظر رکھا گیا ہے لیکن کردار حسب کے سب

یکساں ہیں۔

انیس نے اپنے مرثیوں میں لکھنوی معاشرت کی عکاسی کی ہے۔ مثلاً لکھنؤ کی اوہام پرستی، عیش پرستی، حبِ اہل بیت سب کچھ ان کے مرثیوں میں ملتا ہے۔

انیس کے ہمعصر دبیر نے بھی مرثیے میں اپنا طرز خاص ایجاد کیا ہے۔ وہ میر ضمیر کے شاگرد تھے۔ مضمون آفرینی بلاغت اور نازک خیالی میں اپنی پہچان رکھتے تھے۔ ان کے بارے میں محمد حسین آزاد لکھتے ہیں۔

"مرزا دبیر صاحب شوکتِ الفاظ، مضامین کی آمد، اس میں جا بجا غم انگیز اشارے درد خیز کنایے، المناک اور دلگداز انداز، جو مرثیے کی غرضِ اصلی ہے، ان وصفوں میں بادشاہ تھے۔ یہ اعتراض حریفوں کا درست ہے کہ بعض ضعیف روایتیں اور دلخراش مضامین ایسے نظم ہو گئے ہیں، جو مناسب نہ تھے"

(آبِ حیات صفحہ: ۴۲۷، ۴۲۸)

دبیر کے ہاں اکثر ثقیل اور غریب الفاظ آ گئے ہیں۔ مگر ان کے بیان میں بھی سلاست، روانی، فصاحت اور بلاغت ملتی ہے۔ انہوں نے بھی تلوار کی تعریف، منظر نگاری، صبح کا سماں، رزم و بزم کے بعض خوبصورت مرقعے پیش کئے۔ ان کی تشبیہات انیس کے مقابلے میں ذرا مشکل ہیں۔ بہرحال مضمون آفرینی، خیال آرائی، نئے اسالیب بیان کے لحاظ سے وہ کسی طور پر بھی انیس سے کم مایہ نہیں ہیں۔

دبیر کے ہاں بھی لکھنوی معاشرت ملتی ہے۔ انہوں نے بھی غریب روایات کا سہارا لیا ہے۔ مبالغہ سے بھی کام لیا ہے اور صنائع بدائع سے بھی۔

سن ۱۸۵۷ء کے سانحے نے پرانی معاشرت کی بساط الٹ دی ہے۔ لکھنؤ کی بادشاہی کا خاتمہ ہو گیا۔ انیس لکھنؤ سے نکلے مختلف شہروں میں پھرتے پھراتے ۱۸۷۵ء میں فوت ہو گئے۔ ۱۸۷۶ء میں دبیر بھی راہی ملک بقا ہوئے۔ مرثیہ کا دائرہ جس قدر ان بزرگوں نے وسیع کیا تھا، پھر اس سے زیادہ وسیع نہ ہو سکا اور جس قدر گہرائی اور فنی حسن ان کے مرثیوں میں موجود ہے۔ بعد میں آنے والے اس سے ایک قدم آگے نہ بڑھ سکے، کیونکہ اب مرثیہ کی ترقی کے لئے ساز گار فضا ختم ہو چکی تھی۔

آں قدح بشکست و آں ساقی نماند

گیت

گیت وہ صنف ہے جس کا نہ موضوع متعین ہے اور نہ ہیئت مگر یہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے اپنی ایک پہچان رکھتا ہے۔
گیت کی پہچان کے تین زاویے ہیں۔

۱۔ نسوانیت

۲۔ ہندوستانیت

۳۔ موسیقیت

وزیر آغا گیت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔
"گیت مزاجاً نسوانیت کے غنائی اظہار کی صورت ہے۔"
(اردو شاعری کا مزاج، صفحہ ۱۷۳)

گیت کا عاشق مرد نہیں عورت ہے۔ یوں تو ریختی میں بھی عورت اظہار عشق کرتی دکھائی دیتی ہے مگر ریختی متبذل خیالات سے جنم لیتی ہے اور گیت لطیف اور شائستہ جذبات کو پیش کرتا ہے۔ گیت کے تمدنی پہلو کے بارے میں یہ بات شک شبہ سے بالا ہے کہ گیت ہندوستانی مزاج سے پیدا ہوا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے شمیم احمد لکھتے ہیں:

"اس کی شناخت دراصل اس مخصوص تمدنی اور تہذیبی مزاج سے ہوتی ہے جسے ہم بجا طور پر دیسی مزاج سے تعبیر کر سکتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے زیادہ تر گیت ہندی یا ہندی الاصل بحروں میں لکھے گئے ہیں۔"

(اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، صفحہ ۱۰۳)

گیت کی پہچان کا تیسرا زاویہ موسیقیت ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی اس

پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"گیت بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے۔ چنانچہ اس کی تخلیق میں موسیقی کا دخل دوسری اصناف کی نسبت بہت زیادہ ہے گیت میں ایسی موسیقی بھی ہو سکتی ہے، جو ساز اور آواز دونوں کا ساتھ دے سکے۔"

(کشاف تنقیدی اصطلاحات: صفحہ ۱۵۴)

گیت میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور ہیئت کی آزادی بھی۔ گیت کے موضوعات کا دائرہ انسانی جذبہ واحساس کی تمام تر داخلی وخارجی کیفیات کو محیط ہے یعنی محبت، عشق، چال بازی، بہادری، وطن سے محبت وغیرہ۔ شادی بیاہ کے موقعوں پر انسانی جذبوں کے اظہار سے ملاحوں، مچھیروں، مزدوروں اور کسانوں کے جذبوں کے اظہار تک گیت کا دامن وسیع ہے۔

ہیئت ظاہری میں اپنی ہر نوع کی آزادی موسیقی کی لے کی پابند ہے گیت کے ابتدائی نقوش ہمیں امیر خسرو کے ہاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے فارسی اور ہندی کے ریختوں میں گیت کی جھلک صاف نمایاں ہے۔ مثلاً

شبان ہجراں دراز چوں زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں
چو شمع سوزاں چو ذرہ حیراں ز مہر آں ماہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

امیر خسرو ۱۳۲۵ء میں فوت ہوئے۔ ان کے بعد بھگتی تحریک نے اپنے خیالات کے اظہار کے لئے ہندی دوہوں کو وسیلہ بنایا۔ یہ دوہے بول چال کی زبان کے قریب ہونے کی وجہ سے اردو بھی کہے جا سکتے ہیں۔ ان دوہوں کے مزاج کی نسوانیت اور ہندوستانیت انہیں اردو گیت کے قریب کر دیتی ہے۔ اس لئے ہم بھگتی تحریک کے شعرا میرا بائی اور بھگت کبیر کا اردو گیت کی تاریخ میں بآسانی ذکر کر سکتے ہیں۔ یہ پندرھویں صدی عیسوی کے شعرا تھے۔

پندرھویں صدی عیسوی ہی میں اردو کا مرکز شمالی ہند کی بجائے دکن قرار پایا گجرات میں تصوف کا دلوں اور دماغوں پر غلبہ تھا۔ تصوف کے ساتھ ساتھ ہندوستانی مزاج بھی اس دور میں غالب اثر رکھتا تھا۔ ان کے امتزاج سے ایسی شاعری پیدا ہوئی جو گیت کے ذیل میں شمار کی جا سکتی ہے۔ اس کو جکری (ذکری) کا نام دیا گیا یہ روحانی اور باطنی واردات کے اظہار کا ایک ذریعہ تھی۔ جکری کو ایسے اوزان میں لکھا جاتا تھا کہ اسے گایا جا سکے۔ شیخ بہاؤالدین باجن (۱۳۸۸ء — ۱۵۰۶ء) اس عہد کے نمائندہ شاعر ہیں ان کی شاعری کی ایک مثال دیکھیے:

سب پھل پاری تو ہیں بھنورا ہو بھر لیو باس
راول بیراراج کرے ری مندر کے پاس
باجن باجن باجن تیرا تجھ باجیں ناجیوں میرا

اسی روایت کے دوسرے ممتاز نمائندہ قاضی محمود دریائی اور گام دھنی تھے۔ ان کے ہاں بھی جکری کے نمونے پائے جاتے ہیں۔

گجرات کے بعد بیجاپور میں عادل شاہیوں کے عہد میں برہان الدین جانم کے ہاں گیت اور دوہے کے نمونے ملتے ہیں۔ ان کے گیتوں کا موضوع تصوف اور اس کے تجربات اور اس کا مزاج خالص ہندوستانی ہے۔

جانم کی وفات کے وقت ابراہیم عادل شاہ ثانی بیجاپور کے فرمانروا تھے موسیقی میں مہارت کی وجہ سے ان کا لقب جگت گرو قرار پایا۔ انھوں نے گیت کی ایک کتاب نورس لکھی۔ ایک گیت ملاحظہ ہو۔

پیارے چندا آکھوں کنتھ دین دوئی دکھی
من چاہے سو نس بھی ہم تم کہیں اب دکھی

بعد میں بیجاپور میں فارسی روایت ہندی روایت پر غالب آنے لگی جس نے گیت کے رواج کو کم کر دیا۔

ابراہیم عادل شاہ کے ہم عصر قلی قطب شاہ گولکنڈہ کے حکمران تھے جو کہ بہت بڑے شاعر بھی تھے۔ قلی قطب شاہ کی غزلیں بھی ایک جذبے اور ایک مزاج کی ترجمان ہیں۔ ان کے ہاں جذبے کا بے ساختہ پن پایا جاتا ہے۔ اسی دور کی تمام دکنی

شاعری پر گیت کی فضا طاری نظر آتی ہے۔

قلی قطب شاہ کی درج ذیل غزل گیت کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔

بسنت کھیلیں عشق کی آ پیارا　　تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں تارا

بسنت کھیلیں ہمن ہور سا جنا یوں　　کہ آسماں رنگ شفق پایا ہے سارا

پیا پگ پر ملا کر لیائی پیاری　　بسنت کھیل ہوا رنگ رنگ سنگارا

بھیگی چولی میں جھلکت نس نشانی　　عجب سورج میں ہے کیوں نس کوں ٹھارا

سترھویں صدی میں عبداللہ قطب شاہ وجہی اور غواصی کے ہاں بھی ہندوستانی فضا اور ہندی مزاج جاری و ساری ملتا ہے، جو ان کی شاعری کو گیت سے قریب کر دیتا ہے۔ اٹھارھویں صدی میں ہندوستانی اثرات پر فارسی اثرات غالب آ گئے مگر جرأت انشاء اور ولی کے ہاں گیت کے اثرات باقی رہے۔

انیسویں صدی عیسوی میں گیت اپنی پوری توانائی کے ساتھ امانت کے ڈراما اندر سبھا میں نمودار ہوا۔ اندر سبھا کی فضا ہندی دیو مالا کے زیر اثر ہے۔ اس میں رقص اور گیت دونوں موجود ہیں۔ اس میں عورت اپنے جسم کے لوچ اور جذبے کی ساری سچائی گیت میں ڈھالتی دکھائی دیتی ہے اور مرد کی توجہ اپنے بدن کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ یوں لگتا ہے، جیسے پیاسا بدن اپنی پوری پیاس کو لفظوں میں ڈھال رہا ہو۔ ان گیتوں میں درد، کسک، انتظار، طلب، چاہت، غرض وہ سب کچھ موجود ہے جو ایک پیاسے بدن میں ہو سکتا ہے۔ اس کا ایک گیت ہے۔

مورے جوبن مال لعل جرے

بہت کھرے او، مہارا جا رے

کوڑ مونگا کوڑ چینی کہت ہے　　پرکھن والوں پر گاج پرے

بہت کھرے او مہارا جا رے

چھتیاں موری گجب کس رنگ　　جیسے انگیا میں کوے دھرے

بہت کھرے او مہارا جا رے

۱

غزل

غزل عربی زبان کا لفظ ہے۔ مگر صنفِ شاعری کے طور پر ایرانیوں کی ایجاد ہے۔ غزل کے لغوی معنی ہیں:

الف: عورتوں کا ذکر، ان سے عشق کا ذکر، ان کے حسن و جمال کا تذکرہ اور ان کی جانب جذب و شوق کا تذکرہ۔

ب: ہرن کی درد بھری چیخ، جو شکاری کتوں کے خوف سے اس کے حلق سے نکلتی ہے۔

غزل کا موضوع عشق و عاشقی اور سوز و گداز ہے۔ محققین کا اتفاق ہے کہ غزل کی ابتداء قصیدے کی تشبیب سے ہوئی۔ ایرانیوں نے تشبیب کو قصیدے سے علیحدہ کر کے اسے ایک صنفِ سخن کا درجہ دے دیا۔

غزل کی ہیئت کے لئے ان چیزوں کو لازمی قرار دیا گیا ہے:

۱۔ غزل کے پہلے شعر کو مطلع کہتے ہیں۔ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

۲۔ مطلع کے سوا ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں قافیہ ضروری ہے۔

۳۔ مطلعے ایک سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں۔

۴۔ غزلوں میں اکثر اوقات ردیف کا بھی اہتمام کیا جاتا ہے، لیکن یہ غزل کے لئے ضروری نہیں۔

۵۔ غزل کے آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے، اسے مقطع کہتے ہیں۔

۶۔ اس کے کم از کم اشعار کی تعداد پانچ ہے۔ زیادہ سے زیادہ اشعار کے لئے کوئی قید نہیں۔ تاہم گیارہ اشعار تک غزل کا طول مناسب سمجھا جاتا ہے

غزل کے اشعار میں منطقی تسلسل نہیں ہوتا۔ تاہم غزل وحدت تاثر کی حامل ہوتی ہے منطقی تسلسل سے بے نیازی کے سبب بعض مغرب زدہ نقادوں نے اسے ریزہ خیالی کہہ کر رد کر دیا ہے، جیسے کلیم الدین احمد نے غزل کو وحشی صنف سخن کہا ہے۔ اور اسے ریزہ خیالی کے سبب مردود قرار دیا ہے۔

کلیم الدین احمد کے برعکس ایک مغربی نقاد نے غزل میں تسلسل تلاش کیا ہے۔ شمیم احمد لکھتے ہیں:

"کیلی فورنیا یونیورسٹی برکلی کے بروس پیرے (BRUCE PRAY) نے غزل میں ربط اور تسلسل کی تلاش میں تحقیقات کی ہیں اور ان میں ایک جدید نقاد باربرا سمتھ (BARBRR SMITH) کی کتاب (POETIC CLOSURE) میں بیان کردہ اصول سے مدد لی ہے۔ بروس پیرے کا کہنا ہے کہ غزل میں بھی اسی طرح کا ربط اور اختتامی اثر تلاش کرنا ممکن ہے جو مغربی نظم کا خاصہ ہے۔ انہوں نے میر کی بعض غزلوں کا تجزیہ کر کے دکھایا ہے کہ شروع کے اشعار کس طرح آخر کے اشعار کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔"

(اصناف سخن اور شعری ہیئتیں: صفحہ ۷۱)

یہ دونوں باتیں انتہا پسندی کی مظہر ہیں۔ دراصل غزل کی اکائی شعر ہوتا ہے۔ غزل کے اشعار میں منطقی تسلسل نہیں ملتا۔ تاہم اس کے اشعار میں ایک موڈ یا وحدت تاثر ضرور پایا جاتا ہے۔

غزل بنیادی طور پر دروں بیں ہے۔ یہ عالم ظاہر کو بھی باطن کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ غزل میں مرکز نگاہ شاعر کا اپنا باطن ہوتا ہے۔ یہی باطن کائنات کے مشاہدے کا حوالہ بنتا ہے، اس لئے غزل میں فطرت شاعر کے لئے مرکز نگاہ نہیں ہے۔

باطن کی دنیا کے تجربے مبہم اور پیچیدہ ہوتے ہیں، اس لئے شاعر ان کا تجزیہ اور تحلیل نہیں کرتا۔ انہیں ٹکڑے ٹکڑے نہیں کرتا بلکہ کل کا کل یکجا پیش کرتا ہے۔ گویا غزل کا مزاج تجزیاتی نہیں ترکیبی ہے۔ تجربہ جب کل کی صورت میں سامنے آتا ہے، تو اس میں ابہام ہوتا ہے۔ اس میں تشریح و تفصیل نہیں، اجمال و ابہام ملتا ہے۔

اسی لئے غزل کے شعر میں بیک وقت حقیقت اور مجاز کے پہلو پائے جاتے ہیں۔ اسی لئے غزل کے محبوب کی جنس بھی واضح نہیں ہوتی۔ اس کا حسن ابہام میں ہے اس میں تشریح و تفصیل نہیں، اجمال و ابہام ملتا ہے۔

شاعر باطن کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اس لئے ہر شے کو رنگین بنا دیتا ہے۔ غزل کے اس پہلو کی وضاحت جگر کے اس شعر سے ہوتی ہے۔

ہستی جسے کہتے ہیں اک سادہ حقیقت ہے
رنگین نگاہوں نے رنگین بنا ڈالی

غزل کے باطنی صنف سخن ہونے کا یہ مطلب بھی نہیں کہ یہ صرف سوز دروں کے بیان تک محدود ہے۔ اس میں داخلی کیفیات کے ساتھ ساتھ تمدنی حوالے بھی ملتے ہیں۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

"یہ صنفِ سخن اپنی اصلی حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے مختلف حالات سے مطابقت کی صلاحیت رکھتی ہے، جو اس کے جاندار ہونے کی دلیل ہے۔ ہر غزل گو شاعر کے کلام میں ہمیں ایک قسم کی مخصوص فضا ملتی ہے، جو اس شاعر کی داخلی کیفیات اور ان تمدنی احوال کا نتیجہ ہوتی ہے، جن میں اس نے نشو و نما پائی ہے۔"

(اردو غزل: صفحہ ۵)

غزل کا شاعر اپنے مخاطب تک پہنچنے کے لئے سیدھا اور مختصر راستہ نہیں کرتا جو گیت کا خاصا ہے، بلکہ تشبیہہ اور استعارے کا پیچیدار اور خمدار راستہ اختیار کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر غزل کا شاعر اسمائے صفات کے استعمال سے کسی شے کی خصوصیات واضح کرے، تو اس کا خیال ٹکڑے ٹکڑے ہو جائے گا۔ اس لئے وہ کل کو کل کے طور پر پیش کرنے کے لئے تشبیہہ اور استعارے کا سہارا لیتا ہے۔ غزل میں تشبیہہ، استعارہ اور علامات و رموز سے پیچیدہ اور مبہم تجربے کو صحیح و سالم حالت میں پیش کیا جاتا ہے۔

یہ علامات اور رموز ہماری تہذیبی زندگی سے جنم لیتی ہیں۔ ان علامتوں کے بارے میں انتظار حسین لکھتے ہیں:

"ہماری علامتیں کچھ براہِ راست ہمارے مذہبی تجربے سے ماخوذ ہیں۔ اور کچھ ان تہذیبی روایتوں سے جن کی گہری تہہ میں یہ مذہبی تجربہ پانی کی رو کی طرح جاری ہے۔"

(علامتوں کا زوال، صفحہ ۱۴۵)

غزل کی یہ علامتیں ہر دور میں ایک نئی معنویت اختیار کر لیتی ہیں۔ علامتوں کی تخلیق کا عمل ہمیشہ سے جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔ علامات و رموز کی نئی توجیہہ نے جذباتی اور خیالی حقائق کی باز آفرینی کرتی ہے اور نئے تجربات سے آگاہی کا ذریعہ بنتی ہے۔

غزل کے معترض غزل پر ایک اعتراض یہ کرتے ہیں کہ اس میں شخصی جذبات نہیں ملتے۔ یہ درست ہے کہ اوسط درجے کا شاعر انفرادی جذبات اور افکار نہیں پیش کر سکتا۔ لیکن اعلیٰ درجے کا شاعر غزل کے علائم و رموز کو نئی معنویت عطا کر دیتا ہے۔ ان کو مفہوم کا نیا تناظر مہیا کرتا ہے اور غزل میں نئی علامتوں کے اضافے سے شخصی افکار اور احساسات کی ترجمانی کا کام لیتا ہے۔

اردو شاعری میں غزل ایرانی تہذیب کے حوالے سے آئی۔ اردو کی ابتدائی دور کی شاعری کا وطن دکن تھا۔ دکنی شاعری نے ہندی تہذیب کی آغوش میں جنم لیا، اس لئے دکنی دور کا شاعر غزل کا پر پیچ راستہ اختیار کرنے کی بجائے سیدھا راستہ اختیار کرتا تھا۔ اس لئے دکن میں مثنوی اور مرثیہ کو عروج حاصل ہوا مگر غزل ترقی نہ کر سکی۔ دکنی دور کی غزل اپنے مزاج کے اعتبار سے گیت سے مشابہ ہے۔ اس لئے اسے صحیح معنوں میں غزل نہیں کہا جا سکتا۔ دکن کے جس شاعر نے صحیح معنوں میں غزل کہی وہ ولی دکنی تھا۔

دکن میں غزل کی ابتدا ہوئی مگر غزل کے بہت کم امکانات واضح ہو سکے۔ یہ غزل اپنے مزاج اور روح کے اعتبار سے گیت کے امکانات کی حامل ہے جبکہ

[illegible]

ہیئت کے اعتبار سے غزل ہے۔ اس کا قالب ایرانی ہے مگر روح ہندوستانی ہے۔ دکنی شعراء نے ایرانی غزل کی تشبیہات استعارات اور تلمیحات مستعار لیں مگر ان میں اپنے تجربات کو شامل نہ کر سکے، اِس لئے یہ کچھ اکھڑی اکھڑی دکھائی دیتی ہیں
اردو کا پہلا غزل گو کون تھا۔ اس سلسلے میں محققین نے مختلف آراء پیش کی ہیں۔ یسعٰی بلگرامی نے سعدی دکنی کو پہلا غزل گو شاعر کہا ہے اور پنڈت کیفی نے چندر بھان برہمن کو پہلا غزل گو کہا ہے لیکن غزل کی باقاعدہ روایت کا آغاز بیجا پور (دکن) میں عادل شاہی دور میں ہوا۔ اس دور کی غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے تک ہی محدود تھی۔ غزل کے ابتدائی نقش و نگار باقاعدہ روایت کی صورت میں حسن شوقی کے ہاں ابھرے۔ بیجاپور کے غزل گو شعراء میں شاہی، نصرتی اور ہاشمی قابل ذکر ہیں۔ اس دور کی غزل میں عشق صرف جنسی پہلو تک محدود رہے ان کے ہاں جسمانی لذت اور جنسی عشق ملتا ہے۔ جسم سے قربت کا یہ رویہ اس دور کے ان تقاضوں کا خاصہ ہے۔ جنہوں نے مثنوی کو رواج دیا۔ مثنوی کی یہی روایت غزل میں بھی در آئی۔ ہاشمی کے ہاں عورت کی طرف سے عورت کے جذبات کی ترجمانی ملتی ہے۔ بعض نقادوں نے اسے ریختی کا نمونہ قرار دیا ہے لیکن یہ بات درست نہیں۔ یہ دراصل اس دور کے اس ہندوی مزاج کا اثر تھا۔ جس نے گیت کو رواج دیا۔ اس دور کے شعراء کے ہاں گیت اور مثنوی کی سی خصوصیات کی حامل غزل ملتی ہے۔

حسن شوقی کی ۳۱ غزلیں ملتی ہیں، اس کی غزل میں عورتوں سے باتیں ہیں اور عشق کا اظہار ہے۔ شوقی فارسی غزل سے متاثر ہے اور اس کا اعتراف یوں کرتا ہے:

> جب عاشقاں کی صف میں شوقی غزل پڑھے تو
> کوئی خسروی، ہلالی، کوئی الوری کہتے ہیں

شوقی کی غزل میں زبان خام ہونے کے باوجود شیرینی ہے۔ اس کے ہاں سوز و ساز ہے۔ شوقی کے ہاں دکنی شاعری کی جسمانی سطح بھی موجود ہے۔ اور فارسی شاعری کی علامات بھی ہیں۔ اس لیئے اس کا عشق مجازی ہے۔ وہ

مسلک عشق کا ماننے والا ہے اور کفر و ایمان میں سے کفر کا انتخاب کرتا ہے۔ ان کے اشعار میں دکنی روایت کی جھلک ملتی ہے۔ اور فارسی روایت کا پرتو بھی۔ مثلاً:

نین سو پھول نرگس کے کلی نا سکھ سو چنپی کی
گلا لال موز گلشن میں سرجن کوئی لجائی میں

مجھے زاہد لگر کہتے ہتے اس شہر کے عالم
وے مجھ میں نہیں سمجھے کہ نکتا کافری کا ہے

پہلا شعر دکنی روایت کا ترجمان ہے اور دوسرا فارسی روایت کا۔ نصرتی کے عروج کے زمانے میں عادل شاہی خاندان کے آٹھویں بادشاہ علی عادل شاہ ثانی متخلص بہ شاہی (۱۶۳۸ — ۱۶۷۲) نے شعور کی آنکھ کھولی۔ اس کی کل بیس غزلیں ملتی ہیں۔ اس کے ہاں فارسیت کا رنگ مدھم ہے اور بیجاپور کا رنگ گہرا ہے۔ وہ ابرو کو کمان اور پلک کو تیر کہہ کر فارسی شاعری کا اتباع کرتا ہے مگر اس کے ہاں حِسّی لامسہ کا بھرپور استعمال بھی ملتا ہے، جو دکنی شاعری کی روایت کا بڑا حصہ ہے

ابرو کماناں کھینچ کر مارے پلک کے تیر سوں
زخم ہوا دل کا ہرن لاگیا نشان تج ہات کا

شاہی نے لاشعوری اور شعوری طور پر شوقی کا اتباع کیا ہے۔ اس نے شوقی کی بحر ردیف اور قافیے میں بعض غزلیں لکھ کر شوقی کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ شوقی کی بحر اور قافیے میں شاہی کا ایک شعر ہے:

تج نین کے نگ میں لالن وطن کئے جب
تب انجمن کے لوگاں خلوت اسے کہتے ہیں

"الغرض فارسی علامات اور رموز کے باوجود دکنی شاعری کی پیکر تراشی اور سراپا نگاری کی جھلک شاہی کے ہاں عام دکھائی دیتی ہے۔

محمد نصرت نصرتی شاہی کا ایک معاصر شاعر تھا۔ اس کا موضوع بھی عورت اور عشق مجازی ہے۔ بعض غزلوں میں عورت کی زبانی عشق کا اظہار ہے جو ہندوی روایت کے زیر اثر ہے۔ نصرتی کے ہاں لامسہ کا احساس ملتا ہے۔ اس کے بارے میں جمیل جالبی

لکھتے ہیں :

" اس کی غزلوں میں ندیدہ پن اور عورت کو دیکھ کر رال ٹپکنے کا احساس ہوتا ہے : (تاریخ ادب اردو : صفحہ ۳۴۷)

نصرتی شاہی کے دور کا ملک الشعراء تھا۔ دربار کا ملک الشعراء بہت کچھ بہت قریب سے دیکھتا ہے مگر چھو نہیں سکتا۔ یہی بات اس کے ندیدہ پن کا سبب ہے :

ہے نصرتی جگت میں جنم حسن کا بھوکا
نعمت تجھ ایسی پائے پہ سب ہے دل جو رکیا

بہرحال نصرتی کے ہاں حسن کو چھونے، اس سے لذت حاصل کرنے کا تذکرہ والہانہ پن سے کیا گیا ہے۔ جس کے پس منظر میں نصرتی کی اپنی زندگی کا مخصوص ڈھنگ بھی ہے اور دکن کی گیت اور مثنوی کی فضا بھی۔ بہرحال نصرتی کا عشق خالص جنسی سطح کا حامل ہے۔

حیات بخش لگیا بوسہ تجھ لب کا
کہ تجھ ادھر تے میرے جیو کوں پھر کے ڈان لیا

تیرے اونار پھل پر حسرت دھریا تو توڑ لیوں تا
مجھے اتنا بھی حاصل کیا نہ ہوتا تجھ جوانی کا

" نار پھل " کی ترکیب خالص ہندی روایت کے زیر اثر تراشی گئی ہے۔

شاہی کے دور کا ایک اور شاعر میراں میاں خاں ہاشمی بھی تھا۔ ہاشمی کے ہاں بھی شاہی اور نصرتی کی طرح عشق کی مجازی سطح ملتی ہے۔ عیش و عشرت بلکہ بوالہوسی کا انداز نمایاں ہے۔ مگر بعض باتوں میں شاہی انفرادیت رکھتا ہے۔ مثلاً شاہی کے ہاں غزلوں میں بھی مثنوی کی طوالت ملتی ہے۔ اس کی غزلیں غزل کے حقیقی مزاج سے بعید اور مثنوی کے مزاج سے قریب تر ہیں۔

دوسری بات یہ کہ ہاشمی کے ہاں گیت کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ وہ ہندی گیتوں کی طرح عورت کی زبان سے اظہار عشق کرتا ہے اور عورت کے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔

ہاشمی کے ہاں عشق خالص زمینی ہونے کے ساتھ خالص مقامی سطح

بھی رکھتا ہے۔ اس کے ہاں ماحول سامان آرائش اور انداز تفریح میں دکنی معاشرت جھلکتی نظر آتی ہے:

جہاں بیٹھی، وہاں گاتی، ذرا سکتی نیں مرداں موں
پڑا ہے ناؤں دو جگ میں چنچل گاون ملالی کا
نہ بٹھیرے اوڑھنی سر پر جنم شلوار پہرہ ویرا
ٹکیا سو میں تو دیکھی نیں ذرا داون ملالی کا

ہاشمی کی محبوبہ بھرپور عورت ہے، جو زبردست جنسی کشش کی حامل ہے۔
بیجاپور کی ہمسایہ ریاست گولکنڈہ میں بھی بیجاپور کے ساتھ ساتھ غزل کی روایت پروان چڑھی۔ فیروز، محمود، خیالی اور محمد قلی قطب شاہ نے بیجاپور میں غزل کی روایت کو پروان چڑھایا۔ فیروز بیدری کا نام قطب دین قادری تھا۔ اس کی صرف چند غزلیں ملتی ہیں۔ فیروز نے شعوری طور پر فارسی شاعری کی روایت کو اپنے لئے نمونہ بنایا۔ اس کے ہاں سراپانگاری بھی ہے، اور پیکر تراشی بھی۔ مگر تراکیب، انداز بیان، رموز و علائم میں فارسی کا اتباع بھی ہے۔

سنگارین کا سرو ہے سوخط ترا اسے شہ پری
لکھ پھول نے نازک دستے تو حور ہے یا استری

فیروز کے ہاں ہندوی گیت کی روایت فارسی غزل کی روایت سے ہم آہنگ ہو رہی ہے۔
محمود کے ہاں فیروز ہی کا انداز ملتا ہے۔ اس کی غزلیات فیروز سے زیادہ دستیاب ہیں۔ اس کے ہاں گیتوں کی روانی بھی ہے اور فارسی شاعری کا حسن بیان بھی۔ اس کے ہاں فارسی رموز و علائم اور فارسی شاعری کے مضامین کا اتباع بھی ملتا ہے:

جو کوئی تمارے عشق کی حالت ستی ماہر ہوا
چھوڑیا سگل اسلام کوں تجھ زلف میں کافر ہوا
دئی ہوئی روشنی دل کوں مدد امداد دستے سوں
چراغ بے بہا روشن کئے پانی ستی یاراں

ملّا خیالی بھی فیروز اور محمود کا معاصر تھا۔ اس کی صرف ایک غزل دستیاب ہے۔ اس غزل میں محمود اور فیروز کا ہی رنگِ سخن جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ اس غزل کے دو شعر ہیں۔

سنسار کے چتارے لکھنے میں ہیں سارے
مکھ دیکھ سدبسارے گم ہو رہے اپن میں
تجھ کیس گھونگر والے بادل پٹیاں ہیں کالے
تس مانگ کے اجالے بجلیاں اٹھیاں گگن میں

جس ماحول میں محمود فیروز اور ملا خیالی کی شاعری گونج رہی تھی، اس ماحول میں محمد قلی قطب شاہ (۱۵۶۵ء — ۱۶۱۱ء) نے آنکھ کھولی۔ قلی قطب شاہ کی شاعری کا پیکر فارسی شاعری کے تابع ہے۔ جب کہ روح ہندی روایت کی ہے قطب شاہ کی غزلیات کا موضوع صرف اور صرف عشق ہے۔ قلی قطب شاہ کے ہاں بے ساختہ پن ملتا ہے، لیکن فنی پختگی نہیں۔ اس کی شاعری میں گیت کا انداز نمایاں ہے۔ براہ راست تخاطب اور جذبے کا بے ساختہ اظہار گیت ہی کے زیر اثر پایا جاتا ہے۔ قلی قطب شاہ کا ایک شعر بہت ہی مشہور ہے:

پیا باج پیالا پیا جائے نا   پیا باج ایک پل جیا جائے نا

قطب شاہی درباروں میں شیخ احمد اور ملا وجہی نے بھی غزلیں لکھیں اول الذکر کی شہرت اگرچہ مثنوی نگاروں کی حیثیت سے اور مؤخر الذکر کی مثنوی نگار کے علاوہ نثری قصہ سب رس کی وجہ سے ہوئی تاہم دونوں نے غزلیں لکھیں۔ ذیل کے اشعار سے ان کے مزاج اور انداز کا علم ہو سکتا ہے۔

گھنگھٹ جب زرزری مکھ پر تے موہن دور کر نکلے
مقابل ہوئے نہ ہرگز اگر سورِ سحر نکلے   (شیخ احمد)

محمد قلی قطب شاہ کے نواسے عبداللہ قطب شاہ (۱۶۳۵ء — ۱۶۷۲ء) نے بھی غزلیں لکھیں۔ اس کا انداز بیان بھی اپنے نانا سے قریب تر ہے۔ وہی عشق کا موضوع وہی عشق بازی وہی گیت کا لہجہ، وہی انداز کی روانی اور وہی لہجے کا بے ساختہ پن اس کے اشعار میں ہے۔

پیدائش 1668 اورنگ آباد

وفات 1707 دکن

وفات 1707

(5)

غزل کی روایت پختہ تر ہو کر ولی کے ہاں پہنچی۔ ولی دکنی سلطنتوں کے زوالی کے دور میں پیدا ہوا۔ اورنگ زیب کے حملوں نے بیجاپور اور گولکنڈہ کی آزاد حیثیت ختم کر کے انہیں مغل سلطنت کا حصہ بنا دیا۔ ولی گجرات کا رہنے والا تھا۔ آزادہ روی اور آوارہ خرامی اس کے مزاج کا حصہ تھی۔ اورنگزیب نے سیاسی لحاظ سے دکن فتح کیا اور ولی نے ادبی حوالے سے شمالی ہند کو زیر نگین بنا لیا۔

ولی کے ہاں غزل کی روایت توانا صورت میں سامنے آتی ہے۔ اس نے فارسی غزل اور دکنی غزل دونوں سے بھرپور استفادہ کیا۔ اس لئے اس کے ہاں دکنی غزل کی سراپا نگاری اور پیکر تراشی وجود میں آئی نیز جمال پرستی کی وہ سطح سامنے آئی، جس میں عشق کی مجازی اور حقیقی دونوں سطحیں ابھر آئیں۔

ولی کے بے شمار محبوب تھے مگر اس کی جمال پرستی میں بوالہوسی نہیں ایک قرینہ ہے، ایک سلیقہ ہے، جو فارسی روایات کا عطا کردہ ہے۔ اس نے فارسی شاعری سے بات کو استعارہ اور کنایہ کے حوالے سے کہنے کا سلیقہ سیکھا اور ہندی شاعری سے لہجے کی مٹھاس مستعار لی۔

ولی کے ہاں ہندوی روایت کی حامل غزل کے دو شعر ہیں:

سکھی تم کھستی کھولو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جوں گل سوں نکستا ہے گلاب آہستہ آہستہ

ہزاراں لاکھ خوباں میں سجن میرا چلے یوں کر
ستاروں میں چلے جیوں ماہتاب آہستہ آہستہ

اب اس کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات کا اندازہ کرنے کے لئے ایک اور غزل کے دو شعر:

اس کو حاصل جگ میں ہو کیونکر فراغ زندگی
گردش افلاک ہے جس کو ایاغ زندگی

بے عزیزاں سیرِ گلشن ہے گلِ داغِ الم
جنت احباب ہے معنی میں باغ زندگی

(۵) ← ولی کی شاعری کا ایک اہم واقعہ اس کی شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات کو قرار دیا جاتا ہے۔ شاہ سعد اللہ گلشن نے ولی سے کہا تھا کہ فارسی کے تمام مضامین بیکار پڑے ہیں، انہیں کام میں لاؤ۔ ولی نے نہ صرف شاہ سعد اللہ گلشن کے کہنے پر بلکہ اپنے مزاج کی آوارہ خرامی اور تجدد پسندی کے سبب فارسی دکنی اور فارسی شاعری کے مضامین کو اردو میں متعارف کرایا۔

ولی فکری طور پر آزاد خیال آدمی تھا، اس لئے وہ کسی ایک شیشے کا پابند نہیں رہ سکتا تھا جس طرح نئے نئے مقامات کی سیر اس کے مزاج کا حصہ تھی، ویسے ہی شاعری میں نئے نئے تجربات بھی اس کے مزاج کا خاصہ تھے۔ اس کے ہاں ہندوی اور دکنی شاعری کے برعکس باصرہ کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔

(۶) ← ولی نے گیت کا براہ راست اور مختصر راستہ اختیار کرنے کی بجائے تشبیہ اور استعارے کا راستہ اختیار کیا، جو فارسی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ولی نے فارسی شاعری کی روایات تلمیحات اور حکایات کو استعمال کیا۔ ولی نے بہت سے محاوروں کا اردو ترجمہ کیا اور اپنی شاعری میں استعمال کیا، جیسے دامن گرفتن کا ترجمہ دامن پکڑنا یا جفا کشیدن کا ترجمہ جفا کھینچنا ان کے ہاں استعمال ہوا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ولی کے ہاں ہندوی روایت بھی موجود ہے۔ ایرانی شاعری کی آوارہ خرامی کے ساتھ ساتھ ہندی شاعری کی سکون پذیری بھی ملتی ہے۔ ایرانی روایات و تلمیحات کے ساتھ ساتھ ہندوستانی، دیومالائی اور اساطیری کردار بھی ملتے ہیں۔ نیز ہندوستانی فضا کے عکاس مخصوص الفاظ جیسے موہن، پیا، اور چندن وغیرہ۔

بھگتی تحریک کے زیر اثر محبت اور نفیِ ذات، کی لہر بھی ولی کی شاعری میں ہر جگہ زیر سطح رواں دواں ملتی ہے۔

(۷) ← ولی نے مثنوی نہیں لکھی مگر اس کے ہاں مثنوی کی پیکر تراشی عام ہے۔ اس کی مثال ملاحظہ ہو:

وہ نازنیں ادا میں اعجاز ہے سراپا — خوبی میں گل رخاں سوں ممتاز ہے سراپا
گل ہوئے غرق آبِ شبنم میں — دیکھ اس صاحبِ حیا کی ادا

ولی کے ہاں حسن کا ایک بھرپور تصور ملتا ہے۔ وہ جمالِ یار کی مدح خوانی کے ساتھ گل و گلزار کے حسن کا تذکرہ بھی چھیڑتا ہے۔ وہ محبوب کو سیرِ گل کی دعوت بھی دیتا ہے۔

اے گل عذار غنچہ دہن ٹک چمن میں آ — گل سر پہ رکھ کے شمع نمن انجمن میں آ

ولی کا محبوب شعراء کے عام محبوب کی طرح جفا پیشہ نہیں۔ وہ مہربان، آشنا، اور وفا پرست معلوم ہوتا ہے۔ اس کے ہاں محبوب صرف خوبصورت صفات کا حامل ہے ستم پیشہ اور ظالم نہیں:

ولی اس راز کاں جیا کی کیا کہوں خوبی
مرے گھر میں یوں آوے ہے جیوں سینے میں راز آوے

حسن کے ساتھ ساتھ اس کے ہاں عشق کا بھی بھرپور اور صحت مند احساس ملتا ہے وہ عشق کا ایک خوبصورت تصور رکھتے ہیں ان کا یہ تصور فلسفیانہ تو نہیں مگر اس عشق میں ایک رفعت اور بلندی کا احساس ہوتا ہے

ولی میں جب عشق نے تاثیر کیا — فرد باطل خطِ تدبیر کیا
نہ ڈھونڈو شہر میں فرہاد و مجنوں کا ٹھکانا تم
کہ ہے عشاق کا مسکن کبھی صحرا کبھی پربت
ان نے پایا ہے منزلِ مقصود — عشق جن کا ہے ہادی و رہبر

ولی کے ہاں تصوف کی جھلک بھی نمایاں ہے۔ اس کا عشق مجازی اور حقیقی دونوں سطحیں رکھتا ہے۔ وہ عرفانِ ذات ہی نہیں معرفتِ حق بھی رکھتا ہے۔

عارفاں پر ہمیشہ روشن ہے — کہ فنِ عاشقی عجب فن ہے
کیوں نہ ہر ذرہ رقص میں آوے — جلوہ گر آفتاب سیما ہے

ولی کے ہاں حسن و عشق کے علاوہ زندگی کے حقائق کا شعور بھی نمایاں ہے:

مفلسی بے کسی کی فوجاں نے — شہرِ دل کوں کیا ہے ویراں آج

ولی دکنی قائم چاند پوری کی روایت کے مطابق سن ۱۷۰۰ء میں دہلی آیا۔ ولی کی

آمد سے قبل دہلی میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔ میر جعفر زٹلی کی ہزل گوئی اور لئیق دوسرے شعراء کی سنجیدہ شاعری نے اردو کے لیئے زمین ہموار کر دی تھی۔ ولی کی آمد نے اردو کا چرچا عام کیا اور بہت سے فارسی گو شعراء بھی اردو میں شعر کہنے لگے۔ ان شعراء میں عبدالقادر بیدل، موسوی خاں معز اور قزلباش خاں امید جیسے بلند پایہ شاعر تھے، لیکن ان سب سے زیادہ بڑا کام سراج الدین علی خاں آرزو نے کیا انہوں نے اردو زبان کو نکھارا اور سنوارا۔ انہوں نے اردو میں شاعری کے علاوہ شاگردوں کا ایک گروہ تیار کیا۔ جنہوں نے اردو میں شاعری کی اور اردو شاعری کو ارتقاء نصیب ہوا۔ آرزو نے نوادر الالفاظ کے نام سے اردو لغات بھی لکھی۔ ولی خود ۱۷۰۰ء میں دہلی آیا، لیکن اس کا دیوان ۲۰ سال بعد محمد شاہ کے عہد میں دہلی پہنچا۔ یہ دور انتشار کا دور تھا۔ عمل کی بجائے تخیل کی رفتار تیز تر تھی سپاہیوں نے کمر سے تلوار کھول دی تھی اور قلم تھام کر شاعری شروع کر دی تھی۔ فارسی کی اہمیت رفتہ رفتہ کم ہو رہی تھی کیونکہ فارسی کے مربی لال قلعہ میں رہتے وا بے بادشاہ کی اپنی حیثیت ہی کیا رہ گئی تھی۔ ایسے میں شاعری کا قاری یا سامع بادشاہ نہیں عوام تھے۔ عوام کی زبان اردو تھی۔ اس لیئے شاعروں نے اردو میں شعر کہنا مناسب سمجھا۔ ولی کے دیوان نے اس روش کو تقویت دی مگر اس دور کی سیاسی صورت حال کے نتیجے میں ایہام گوئی کی تحریک پیدا ہوئی۔ یہ تحریک محمد شاہ کے دور کی ابتدا میں پیدا ہو کر صرف ۲۵ سال بعد اپنے انجام کو پہنچ گئی۔ اور اس کا ردعمل شروع ہوا۔

اس ایہام گوئی کا شاعری کی سطح پر مثبت فائدہ نہ سہی، لسانی سطح پر ضرور فائدہ ہوا۔ لفظ کی تمام جہات واضح ہونے لگیں اور لفظ کے اندر معانی کی ساری تہیں بے نقاب ہو گئیں۔ اس تحریک کے پس منظر میں اس دور کی سیاسی صورت حال کے ساتھ ساتھ شاعری کی ہندوی روایت بھی ہے۔ خصوصاً دہلی کے آس پاس ہونے والی برج بھاشا کی شاعری کا اثر بھی ہے۔

ایہام گو شعراء میں سے آبرو، شاکر، ناجی، مضمون، یک رنگ، حاتم، سجاد، فائز، شاہ حاتم، داؤد، سراج عاجز اور عزلت کا تذکرہ ملتا ہے۔

1684

(۸) شاہ مبارک آبرو ۱۶۸۴ء کے قریب گوالیار میں پیدا ہوئے۔ یہ آرزو کے شاگرد تھے۔ جوانی میں دہلی آ گئے تھے۔ اور شاہی ملازمت سے منسلک رہے۔ ایک آنکھ ضائع ہو گئی تھی۔ ان کے ہاں صنعت ایہام کا خاصا التزام ہے۔ لیکن اس کے باوجود جذبات کا پرخلوص اظہار بھی ملتا ہے اس دور کی معاشرت کا عام رنگ یعنی عشق کی جسمانی حوالے کی شاعری ان کا خصوصی موضوع ہے۔

بوسہ لبوں کا دینے کہا، کہہ کے پھر گیا۔
پیالا بھرا شراب کا افسوس گر گیا
نہ چھوڑے گا پیارے جی کسی کا
تمہارا ہنس کے یہ کہنا ابھی کا

ان کے ہاں عربی فارسی کے الفاظ کے ساتھ ہندی یا برج بھاشا کے سبک شیریں الفاظ بھی عام ملتے ہیں۔

(۹) میر محمد شاکر ناجی دہلی کے تھے اور سپاہی پیشہ تھے۔ ظریف طبع شخص تھے۔ ایک امیر کے مصاحب تھے۔ ان کے ہاں ایہام گوئی کا خصوصی اہتمام ہونے کے باوجود بعض اچھے شعر بھی مل جاتے ہیں۔

قوس قزح سے چرچا کرتا تھا تجھ بھواں کا
شاید کہ سر پھرا ہے اب پھر کر آسماں کا
قرآں کی سیر باغ یہ جھوٹی قسم نہ تھا
سیپارہ کیوں ہے غنچہ اگر تو سنا نہ تھا

ان کی شاعری کے بارے میں جمیل جالبی لکھتے ہیں:

"موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک پیشہ ور عشق باز کی شاعری ہے اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں۔ ایک طوائف اور دوسرا لڑکا طوائف کم اور لڑکا زیادہ۔"

(تاریخ اردو ادب، صفحہ ۲۴۸)

(۱۰) شیخ شرف الدین مضمون بھی ایہام گو شاعر تھے، آرزو کے شاگرد تھے۔ ان کا دیوان نایاب ہے۔ مختلف تذکروں میں متفرق اشعار ملتے ہیں۔ جن میں صنعت ایہام

اکثر پائی جاتی ہے :

مضمون شکر کر کہ ترا نام سن   رقیب غصے سے بھوت ہو گیا لیکن جلا تو ہے

ترا مکھ ہے سرچشمۂ آفتاب   نہ لاوے ترے حسن کی ماہ تاب

ان کے ایک معاصر مصطفیٰ خاں یک رنگ بھی تھے۔ یہ صاحب دیوان شاعر تھے۔ ان کے ہاں ایہام کا خاصا اہتمام کیا گیا ہے۔

نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے   ہمارا صبر و قرار جاتا ہے

محبت کا عجیب یکرنگ ہے رنگ   کبھو عاشق کبھو معشوق ہیں ہم

ایہام گو شعراء میں شاہ حاتم دوہری حیثیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے ایہام گوئی کے دور میں بھی شاعری کی۔ اور ایہام کا اہتمام کیا، جب اس کا رواج ختم ہوا تو صاف اور ٹکسالی زبان میں شاعری کی۔

انہوں نے ۳۲-۱۷۳۱ء میں دیوان قدیم مرتب کیا۔ بعد میں تحریک مظہری کے زیر اثر ایہام گوئی ترک کر کے صاف گوئی اختیار کی۔ اور اپنے دیوان قدیم کو رد کر کے ۵۲-۱۷۵۵ء میں دیوان زادہ مرتب کیا۔ دونوں دیوانوں میں اس قدر اختلاف پایا جاتا ہے کہ ایک عرصہ تک یہ غلط فہمی رہی کہ دونوں کے مرتب دو مختلف اشخاص تھے۔ حاتم نے دیوانِ قدیم کی بعض چیزوں کو اصلاح کے بعد دیوان زادہ میں شامل کر لیا۔ اس طرح دیوان قدیم سے تعلق قطع کر لیا۔

حاتم کے ہاں اس دور کی عام روش کے مطابق عیش و طرب اور لذت اندوزی کا رجحان پایا جاتا ہے۔

حاتم کے دور آخر میں میر و سودا کی شاعری کا چرچا ہوا۔ میر و سودا کے عروج کو دیکھ کر حاتم کو احساس ہوا کہ وہ زمانے سے پیچھے رہ گئے ہیں۔ اس دور میں حاتم نے میر و سودا کا اعتراف بھی کیا اور ان کی زمینوں میں غزلیں بھی کہیں۔ حاتم کے اشعار ذیل میں ان کے تینوں ادوار کی جھلک دکھائی دیتی ہے :

دور اوّل :

دل دیکھتے ہی اس کو گرفتار ہو گیا

رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا

دور ردِ عمل :

خواب میں جب تلک تھا دل میں دنیا کا خیال
کھل گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب افسانہ تھا

میر و سودا کا دور :

معشوق تو ہے بے وفا ہیں پر عمر
ان سے بھی زیادہ بے وفا ہے

ان تینوں ادوار میں حاتم کے ہاں اپنے زمانے اور دور کی خصوصیات عام ملتی ہیں۔ وہ زمانے کے مزاج کو سمجھتے تھے اور دور کے تقاضوں سے باخبر رہتے تھے۔ اس لئے وہ کبھی بھی زمانے کی رو سے منقطع نہ ہوئے۔ اگرچہ ان کی شاعری کا دور طویل ہے اور تین مختلف ادوار پر محیط ہے۔

ردِ عمل کی جس تحریک نے ایہام گوئی کی بجائے صاف گوئی کو رواج دیا۔ اس تحریک کو تحریک مظہری کہا جاتا ہے۔ اس کے بانی میرزا جان جاناں مظہر تھے۔ آپ مشہور صوفی بزرگ تھے اس لئے مرجع خلائق تھے۔ آپ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے مظہر دہلی میں دلی کی آمد کے سال یعنی ۱۷۰۰ء میں پیدا ہوئے اور ۱۷۸۱ء میں وفات پائی۔

میرزا مظہر بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ انہوں نے فارسی دیوان ہی یادگار چھوڑا۔ ان کے متفرق اشعار مختلف تذکروں میں ملتے ہیں۔ ان متفرق اشعار کی تعداد ۴۲ ہے۔ ان اشعار میں بعض پر ایہام گوئی کا رنگ غالب ہے مگر بیشتر اشعار میں ان کا وہ رنگِ سخن ملتا ہے، جس نے اردو شاعری پر انمٹ نقوش مرتسم کئے۔ میرزا انہی اثرات کی وجہ سے اردو شاعری کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے ہاں صفائی، شستگی، شائستگی اور فارسی آمیز لہجہ ملتا ہے۔ انہوں نے فارسی شاعری کی روایت اور اردو زبان کا ایک مرکب تیار کیا۔

میرزا کی شاعری عشقیہ شاعری ہے، لیکن ان کا تصورِ عشق ایک اعلیٰ سطح کا

حاصل ہے۔ ان کے ہاں عشق حقیقی کی جھلک بھی نمایاں ہے۔ جہاں کہیں عشق مجازی کا ذکر ہے۔ اس میں لطافت اور پاکیزگی پائی جاتی ہے۔ مرزا وسیع المشرب انسان اور اعلیٰ ترین انسانیت کا تصور رکھتے تھے۔ یہی وسیع المشربی اور انسانیت ان کی شاعری میں موجود ہے۔ نیز ان کا تصور عشق کائنات گیر ہے۔ یہ عشق فکری طور پر ابن عربی کے نظریۂ عشق سے ماخوذ ہے۔ مظہر کی ایک خوبصورت غزل ہے۔

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے   کہاں ہم کو دل و دماغ رہا ہے
نہیں آتا کسی تکیے اُو پر خواب   یہ سر پاؤں سے تیرے مل رہا ہے
خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو   یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے
گزر گئے دن اور دنیا سے تس پر   ترا گھر اور کئی منزل رہا ہے
غنیمت جان قاتل جانِ مظہر   یہ مقتولوں میں ٹک بسمل رہا ہے

زبان کی پاکیزگی، انداز کی لطافت اور بیان کا خلوص مظہر کی اہم خصوصیات ہیں مظہر نے کئی شاگردوں کی تربیت کی۔ اور اپنے پاکیزہ اسلوب کے نقوش چھوڑے۔ اس طرح اردو شاعری اور غزل کی روایت کو آگے بڑھایا۔

(۱۱) مظہر کے ایک ہم عصر عبدالحی تاباں تھے۔ دہلی کے رہنے والے تھے اور بہت حسین و جمیل تھے۔ تاباں نے موضوعاتی لحاظ سے فارسی شاعری کا اتباع کیا اور زبان و بیان کے لحاظ سے سادہ سلیس اور پاکیزہ اردو کا انتخاب کیا۔ ان کی شاعری ہر لحاظ سے زندگی کے امکانات رکھتی ہے۔ ان کا نمونہ کلام ہے:

رہتا ہوں خاک و خوں میں سدا لوٹتا ہوا
میرے غریب دل کو الٰہی یہ کیا ہوا

میں اپنے دل کو غنچۂ تصویر کی طرح
یارب کبھو خوشی سے نہ دیکھا کھلا ہوا

ناصح عبث نصیحت بیہودہ تو نہ کر
ممکن نہیں کہ چھوٹ سکے دل لگا ہوا

ہم بے کسی پہ اپنی نہ رو دیں تو کیا کریں
دل سا رفیق ہائے ہمارا جدا ہوا

میرزا مظہر کے ایک اور ہم عصر انعام اللہ خاں یقین تھے۔ یہ ۱۷۵۵ء میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے شاعری میں فارسی روایت کو اردو میں پروان چڑھایا۔ فارسی شاعری کے مضامین، علامات، الفاظ اور تراکیب کا لفظی ترجمہ اس خوبی سے اپنایا کہ غزل کے امکانات کا دائرہ وسیع تر کر دیا۔ فارسی کے اس اتباع نے ان کی شاعری میں مشکل پسندی پیدا نہیں کی۔ بلکہ صفائی سادگی اور سلاست ہر جگہ برقرار نظر آتی ہے۔ یقین کی شاعرانہ عظمت کی اس سے بڑی دلیل کیا ہو گی کہ ان کے دور میں ان کے سامنے کسی اور کا چراغ نہ جلا اور یقین کی شاعری کے اثرات ان کے دور کے شعراء کے ہاں عام دیکھے جا سکتے ہیں۔ میر تقی میر اور درد نے یقین سے ایک قدم آگے بڑھایا اور آج یقین کا چراغ ان کے سامنے مدھم نظر آتا ہے۔ لیکن زندہ شاعری کے امکانات ان کی غزلوں میں عام نظر آتے ہیں۔

روداد محبت کی مت پوچھیں یقین مجھ سے
کچھ خوب نہیں سننا افسوں سے یہ افسانہ
یقین کے واقعے کی سن خبر وہ بدگماں بولا
یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا بیمار کیا کہیے

اس دور میں میر باقر حزیں، محمد فقیہہ دردمند، اشرف علی خاں فغاں اور احسن الدین خان بیان بھی اچھے شاعر تھے۔

(۲) اردو غزل کا سنہری دور میر، درد اور سودا کا دور ہے۔ میر تقی میر کے مطالعہ کے سلسلے میں دو بنیادی باتوں کی طرف فوراً توجہ منعطف ہوتی ہے۔ پہلی بات میر کا دور ہے۔ میر کا دور انتشار اور زوال کا دور تھا۔ بے یقینی اور بے اطمینانی کا دور تھا۔ درد اور کرب کا دور تھا۔ اسی لئے میر کو دلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا۔

دوسری بات میر کی ذاتی زندگی ہے میر کی ابتدائی زندگی والد اور امان اللہ کی زیر تربیت گذری۔ میر کے والد اور امان اللہ صوفی منش انسان تھے ان کے والد میر کو عشق اختیار کرنے کی نصیحت کرتے اور عشق کو کائنات کا اصل الاصول قرار دیتے۔

والد کی وفات کے بعد میر گھر سے بے گھر ہوئے۔ آگرہ سے دلی آئے۔ عشق کیا، رسوا ہوئے۔ ٹھوکریں کھائیں۔ دلی سے لکھنؤ گئے لیکن کسی جگہ قرار نصیب نہ ہوا بلکہ عشق نے جنون

کا تحفہ دیا۔ اور میر چاند میں ایک چاند چہرہ دیکھا ہے۔

اس سارے پس منظر نے میر کا ذہن اور مزاج تیار کیا۔ میر کی بڑی شخصیت کا اعجاز تھا کہ انہوں نے اپنے آپ کو سمیٹے رکھا۔ کوئی دوسرا ہوتا تو منتشر ہو جاتا، بکھر جاتا اور کبھی سمٹ نہ سکتا۔

میر کی زندگی کا مرکز عشق ہے۔ یہ میر کی شاعری اور زندگی کی بنیاد ہے۔ عشق میں میر نے کئی دائرے بنائے اور ان میں وہ ربط باہم تلاش کیا جس نے متنوع اور باہم متضاد باتوں کو ایک بنا دیا۔ میر عشق کے بارے میں کہتے ہیں:

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا پردے میں زور آزما ہے عشق
کون مقصد کو عشق بن پہنچا آرزو عشق، مدعا ہے عشق

عشق کی تکون کے تین زاویے بنتے ہیں۔ عشق، عاشق اور معشوق میر کے ہاں یہ تینوں زاویے موجود ہیں۔ ہر زاویہ ہر پہلو سے اور پوری معنویت کے ساتھ موجود ہے۔

عشق کی دو سطحیں عام طور پر ذکر کی جاتی ہیں، مجازی اور حقیقی۔ ان دونوں کے درمیان بھی تو کئی مقام آتے ہیں۔ میر کے ہاں مجازی سے حقیقی تک یہ سارے مقامات مذکور ہیں۔ ان کا عشق ایک اعلیٰ تر روحانی سطح رکھتے ہوئے بھی انسانی سطح رکھتا ہے۔ اور انسانی سطح رکھتے ہوئے، ایک روحانی اور ماورائی سطح کا حامل بھی ہے ایک سطح پر وہ یوں کہتے ہیں:

جگر کاوی ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے گر میر کچھ کام ہو گا

ایک اور جگہ پر وہ یہ کہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں:

دل اور عرش دونوں پہ گویا ہے ان کی سیر
کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

ایسے ہی معشوق اپنے پورے حسن و جمال کے ساتھ موجود ہے۔ محبوب کا جسم، رخسار، قد، بال، ہونٹ، چال، آنکھ، سراپا، شوخی، شرارت، ناز و ادا ہر شے میر کے ہاں موجود ہے۔

ایسے ہی عاشق کی ہر کیفیت اور عشق کے جنوں میں اس کی ہر ہر حالت کا تذکرہ میر کے ہاں عام ملتا ہے۔

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو　　دیر سے انتظار ہے اپنا

شام سے ہی بجھا سا رہتا ہے　　دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

میر نے حالات کے کرب کو کچھ ایسے انداز سے برداشت کیا ہے کہ اس میں مایوسی کا شائبہ تک نہیں:

نامرادانہ زیست کرتا تھا　　میر کا طور یاد ہے ہم کو

غزل کا شاعر اپنے باطن کی آنکھ سے ہر شئے کو دیکھتا ہے۔ وہ اپنے باطن میں چمن آباد کرتا ہے۔ وہ گھر کی کھڑکی کھول کر پائیں باغ میں شاید نہ جھانکے، لیکن دل کے دریچے کھول کر باطن میں آباد باغ کی ہر لحظہ سیر کرتا ہے، میر کے ہاں بھی باطن کا چمن آراستہ ملتا ہے۔

میر کے ہاں امیجری کا خوبصورت تصور موجود ہے۔ ان کے امیجز مرکب بھرپور اور متحرک ملتے ہیں۔

میر نے جذبے کو خوش گوار بنانے کے لیے طویل بحروں کا انتخاب بھی کیا ہے۔ وہ اپنی غزلوں میں قاری سے مخاطب بھی ہوتے ہیں۔ یہ بات انہیں ہندی گیت کے قریب لے آتی ہے:

باتیں ہماری یاد رہیں گی پھر باتیں ایسی نہ سنیے گا

پڑھتے کسی کو سنیئے گا، تو دیر تلک سر دھنیے گا

میر کی زبان غزل کے لیے موزوں زبان ہے، ان کی زبان میں حسن، لوچ اور شیرینی ہے۔ انہوں نے فارسی مرکبات اور جامع مسجد کی سیڑھیوں کی بول چال کو ایسے یکجا کیا ہے کہ ان میں کہیں مغائرت دکھائی نہیں دیتی۔ ان کی زبان آج سے دو سو سال پہلے کی زبان ہونے کی باوجود آج کی زبان دکھائی دیتی ہے۔ سوائے چند الفاظ کے ان کے بہت کم الفاظ متروک ہوئے ہیں۔ ان کے لہجے کی مٹھاس ذیل کے اشعار سے نمایاں ہے۔

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر

پھر ملیں گے اگر خدا لایا

(۷)

میر کے دوسرے ہم عصر میرزا محمد رفیع سودا تھے۔ سودا ۱۷۰۶ء کو دہلی میں پیدا ہوئے اور ۱۷۸۱ء میں فوت ہوئے۔ سودا میر کے ہمعصر تھے۔ میر ہی کا کرب سودا نے

بھی دیکھا تھا۔ لیکن سودا کے ہاں میر کا سا دھیما پن نہیں۔ ایک بلند آہنگی پائی جاتی ہے۔ سودا کا کمال قصیدہ، ہجو اور مرثیہ میں نمایاں ہوا جب کہ میر کا غزل میں۔ سودا کی غزل میں بھی قصیدے اور ہجو کے اثرات نمایاں ہیں۔

غزل کا شاعر دروں بیں ہوتا ہے جب کہ قصیدے کا شاعر خارج بیں ہوتا ہے۔ سودا نے غزل لکھی مگر قصیدے کا مزاج برقرار رہا۔ اس لیے ان کی غزلوں میں بھی خارجیت نمایاں نظر آتی ہے۔ یہی خارجیت بعد میں لکھنوی دبستان کا طرۂ امتیاز قرار پائی۔

قصیدے میں شکوہِ الفاظ، مضمون آفرینی، انداز اور مضمون کا تنوع ملتا ہے قصیدے میں شاعر فنی مہارت کے سارے جوہر کام میں لاتا ہے۔ سودا کی غزل میں بھی عناصر نمایاں ہیں۔ سودا کا ایک شعر ہے:

ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے راہ
دنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

یہ دنیا کی بے ثباتی کا موضوع ہے مگر اندازِ بیان اور طرزِ استدلال خالص خارجی ہے جس نے اس میں ایک انبساط کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سودا کا ایک اور شعر ہے:

سودا کے جو بالیں پہ ہوا شورِ قیامت
خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

یہاں قیامت کا شور ایک حقیر سی بات ہے۔ اس میں عظمت کا استحقاق سودا کے لیے مخصوص ہے۔ خدامِ ادب کی موجودگی قصیدے کی جھلک دکھا رہی ہے۔ حالانکہ مفہوم یہ ہے کہ سودا ساری زندگی کرب سے گزرے اور قیامت کے لمحے کے قریب تھوڑا سا سکون نصیب ہوا مگر سوز و درد کا ہلکا سا پرتو بھی کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ ایک جلال ہے، مضمون آفرینی ہے، طنطنہ ہے، رعب ہے۔ یہی سودا کی غزل کی انفرادیت ہے۔

سودا کی غزل میں ہجو کے اثرات بھی ہیں۔ جب سودا فارسی شاعری کے زیرِ اثر زاہد، محتسب، شیخ پر طنز کرتے ہیں بلکہ کبھی کبھی مذہبی معتقدات پر طنز کرتے ہیں، تو ان کی ہجو کے اثرات واضح دکھائی دیتے ہیں۔

عمامے کو اتار کے پڑھیو نماز شیخ
سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا
کعبے کی زیارت کو اسے شیخ میں پہنچوں گا
مستی سے مجھے ہووے جس دن رہ میخانہ

سودا کی غزل میں تنوع ہے۔ ان کے ہاں ہر قسم کے مضامین بیان ہوئے ہیں مثلاً تصوف کے بارے میں ان کا ایک شعر ہے:

جز و میں کل کو وہی جانے جو ہو واقف راز
قطرے میں بحر نہ سمجھے دل آگاہ غلط

سودا کی زبان میں فارسی کا اثر بہت نمایاں ہے۔ فارسی تراکیب، علامات اور فارسی شاعری کے مضامین سودا کے ہاں عام ملتے ہیں۔

(3) میر و سودا کے معاصر میر درد صاحب حال صوفی تھے۔ ان کا تصوف برائے شعر گفتن نہ تھا۔ ان کا طرز زندگی تھا۔ درد ۱۷۱۹ء کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ اور وہیں ۱۷۸۵ء کو وفات پائی۔ دنیاوی مصائب نے بڑے بڑے لوگوں کو ہلا دیا مگر وہ ایک جگہ بیٹھے رہے اور وہیں جان دی۔

درد صوفی تھے، اس لئے ان کا موضوع حسن اور عشق ہے۔ ان کے ہاں حسن کی تین سطحیں موجود ہیں اور عشق کی بھی۔ حسن کئی جگہ انسانی سطح رکھتا ہے، بعض جگہ ایک ارفع اور روحانی سطح اور بعض جگہ دونوں سطحیں یکجا ہیں۔ اسی طرح عشق بھی تین نازل سطحیں رکھتا ہے

حسن کی تینوں سطحیں درد کے اشعار ذیل میں دکھائی دیتی ہیں:

(1) حسن مجازی

جب نظر سے بہار گزرے ہے
جی پہ رفتار یار گزرے ہے
وہ نگاہیں جو چار ہوتی ہیں
برچھیاں ہیں کہ پار ہوتی ہیں

[illegible] ہم بھی جہاں میں آئے وران [illegible] جانتے تھا

[illegible] ہم تجھ سے ہماری سی جا کہو

[illegible] فرشتے و غیرہ

[illegible] تو کوئی طوفان ہے

تو بھی [illegible] ہم تو کہاں ہے

۲ ← **حسنِ حقیقی:**

ہے جلوہ گاہ تیرا، کیا غیب کیا شہادت
یاں بھی شہود تیرا، واں بھی شہود تیرا

تیرا ہی حسن جگ میں ہر چند موجزن ہے
تس پر بھی تشنہ کام دیدار ہیں تو ہم ہیں

۳ ← **حقیقی و مجازی:**

رات محفل میں ترے حسن کے شعلے کے حضور
شمع کے منہ پہ جو دیکھا تو کہیں غازہ نہ تھا

گرچہ وہ خورشید رو ہے میرے سامنے
تو بھی میسر نہیں بھر کے نظر دیکھنا

<u>ایسے ہی عشق کے تینوں مدارج موجود ہیں:</u>

۱ ← **عشقِ مجازی:**

خوش خرامی ادھر بھی کیجیے گا
میں بھی جوں نقشِ پا ہوں چشم براہ

مسکرایا خوشی سے وہ جس طرح
باغ میں کب کھلی کلی ایسی

۲ ← **عشقِ حقیقی:**

دیر و حرم تو ہم چھان چکے
کہیں اس کا بھی نشان پائیے گا

۳ ← **حقیقی و مجازی:**

اس کی بہارِ حسن کا دل میں ہمارے جوش ہے
فصلِ بہار جس کے ہاں ایک یہ گل فروش ہے

درد کے ہاں عشق و عاشقی کے علاوہ فلسفہ و حکمت بھی ہے۔ ان کے ہاں دانش کے گہرے نکات بڑی خوبصورتی اور خوش اسلوبی سے بیان کئے گئے ہیں۔

دل صد چاک ہے گل خنداں
شادی و غم جہاں میں توام ہے

آیا نہ اعتدال پر ہرگز مزاج دہر
میں گرچہ گرم و سرد زمانہ سمو گیا

ان کے ہاں مضامین کے تنوع کے ساتھ تغزل کا خوبصورت انداز ملتا ہے۔ سوز کی ہلکی سی لہر ہر جگہ جاری و ساری ہے، جس نے ان کے اشعار کو دلربا اور دلنواز بنا دیا ہے:

حال میرا جس تس نے جب سنا ہو گا رو دیا ہو گا

درد کے ہاں فنی پختگی بھی ہے اور انفرادیت بھی۔ مضمون آفرینی بھی ہے اور لسانی رچاؤ بھی۔ ان کے ہاں اعلیٰ درجے کا تغزل ملتا ہے اور لطیف سطح کا عشق، یہ سب کچھ فنی سلیقے اور گہرے شعور کے ساتھ موجود ہے۔

میر درد کے ہاں غزل کی اشاریت و ایمائیت ملتی ہے۔ انہوں نے ایک مختصر دیوان یادگار چھوڑا ہے، لیکن جو کچھ بھی کہا ہے، انتخاب ہے، انہوں نے اعلیٰ سطح برقرار رکھی ہے۔

میر درد اور سودا کے عہد میں بہت سے شاعروں نے غزل کی روایت کو پروان چڑھایا۔

قائم چاندپوری متوفی ۹۴-۱۷۹۳ء اس دور کے ایک ممتاز شاعر تھے ان کے ہاں بہت خوبصورت شعر ملتے ہیں۔ اور تجربے ان سے بھی زیادہ۔ انہوں نے بہت سے تجربات ادھورے یا کچے اپنے اشعار میں بیان کر دیئے جنہیں بعد کے شعراء نے بیان کیا۔ ان کے ہاں غزل کی روایت بہت خوبصورت انداز میں ملتی ہے:

ہم سے ملے نہ آپ تو ہم بھی نہ مر گئے
کہنے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے

شراب عشق میں کیا جانے کیا بلا تھی ملی
کہ جس کے کیف کا اب تک خمار باقی ہے

قائم کے بعد میر سوز کا ذکر آتا ہے۔ یہ ۹۹-۱۷۹۸ء میں فوت ہوئے یہ

سودا سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ سوز کے ہاں فارسی کی بجائے اردو کا رنگ گہرا ہے انہوں نے انفرادی راہ اپنانے کی بجائے زمانے کی روش عام کی پیروی کی۔ اس لئے بعد میں آنے والوں نے انہیں بھلا دیا۔ ان کے ہاں محبوب کی اداؤں کا تذکرہ بڑی دلفریبی لیے ہوئے ہے۔ ان کے بعض شعر اپنے فنی جوہر کی وجہ سے اب تک زبان زد عام ہیں۔

وے صورتیں نہ جانے کس دیس بستیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں ترستیاں ہیں
مت سوز کی بات مجھ سے پوچھو
ایسا تو کہیں سنا نہ دیکھا

میر درد کے بھائی میر اثر بھی شاعر تھے۔ یہ میر درد کے مرید اور شاگرد تھے ان کی مثنوی خواب و خیال مشہور ہے۔ ان کی غزل بھی سراپا نگاری اور پیکر تراشی تک محدود ہے۔

میر حسن کی شہرت مثنویات کے سبب ہوئی لیکن انہوں نے غزلیں بھی کہیں میر تقی میر کی پیروی کرنے کی سعی بھی کی مگر صرف ظاہری سطح تک ہی پیروی کر سکے میر کے مزاج کو اپنی شخصیت کا حصہ بنا نہ سکے:

شب فراق میں رو رو کے مر گئے آخر
یہ رات جیسی تھی ویسی رہی سحر نہ ہوئی

میر، درد اور سودا کے عہد میں دہلی میں بہت سے دوسرے چھوٹے بڑے شاعر ہوئے۔ ان میں سے قابلِ ذکر شعراء کی مختصر فہرست یہ ہے۔

جعفر علی حسرت، میر محمدی بیدار، قدرت اللہ قدرت، ہدایت اللہ ہدایت، ہیبت اللہ خاں حسرت، محمد ہادی علی فدوی، غلام علی راسخ، محمد روشن جوشش، شیر محمد خاں ایمان

دہلی سے باہر نظیر اکبر آبادی اپنی ذات میں انجمن تھے۔ وہ بنیادی طور پر نظم کے شاعر تھے، لیکن انہوں نے کچھ غزلیں بھی کہی ہیں۔ ان کے ہاں حسن اور عشق کی اعلیٰ سطح کا

بجائے زلیتی اور جنسی سطح ملتی ہے۔ زبان روزمرہ کی سادہ اور عوامی ہے جس کی وجہ سے نظیر جب بدنام تھے اور اب نیک نام ہیں۔

ہزار تن کے چلیں بانکے خورد لیکن
کسی میں آن نہیں تیرے بانکپن کی سی
کہاں تو اور کہاں اس پری کا وصل نظیر
میاں تو چھوڑ یہ باتیں دیوانہ پن کی سی

میر و سودا کا زمانہ دہلی میں ابتری کا زمانہ تھا۔ میر نے دہلی کو چھوڑا۔ اور لکھنؤ کا رخ کیا، تو یہ اس بات کا اعلامیہ تھا کہ اب مرکز ادب دہلی کی بجائے لکھنؤ ہو گا۔ جس طرح دہلی میں شاعری کے دو ادوار ہیں۔ حاتم کا دور اور میر و سودا کا دور ایسے ہی لکھنؤ کی شاعری کے بھی دو ادوار ہیں۔ انشاء مصحفی اور جرات کا دور، اور ناسخ و آتش کا عہد جس طرح شاہ حاتم کے دور میں دکنی اثرات نمایاں ہیں۔ ویسے ہی انشاء و مصحفی کے دور پر دہلوی دبستانِ شاعری کی چھاپ واضح ہے۔ اس لئے دبستان لکھنؤ کی نمائندگی آتش اور ناسخ کے حصے میں آتی ہے۔ انشاء و مصحفی کے دور کو عبوری دور کہا جا سکتا ہے۔

1758 - 1824ء

(6) شیخ غلام ہمدانی مصحفی (۱۷۵۰ء - ۱۸۲۴ء) امروہہ میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے دہلی میں تعلیم حاصل کی۔ پھر دہلی سے ہجرت کر کے لکھنؤ آ گئے، جہاں انہیں سلیمان شکوہ کی سرپرستی حاصل ہو گئی۔

مصحفی سے پہلے میر، میر سوز اور سودا بھی دہلی سے ہجرت کر کے لکھنؤ آئے تھے مگر مصحفی پہلے شاعر تھے۔ جنہوں نے اس نئی سرزمین کے ماحول کو اپنی شاعری میں جذب کیا اور ایک نیا رنگ سخن پیدا کیا۔

میر کے زمانے میں داخلی شاعری انتہا کو پہنچ گئی جس کا ردعمل سوز کی خارجیت میں رونما ہوا۔ مصحفی کے ہاں خارجیت اور داخلیت کا امتزاج ہوتے ہوئے رنگ میر یعنی داخلیت کی طرف جھکاؤ ملتا ہے۔ مصحفی نے آٹھ دیوان لکھے اور ہر قابل ذکر شاعر کے رنگ سخن میں شعر کہے۔ اس بات کو مدنظر رکھ کر محمد حسین آزاد نے انفرادیت سے محروم قرار دیا، لیکن یہ بات آزاد کے بعض دوسرے فیصلوں کی طرح درست نہیں۔

یہ آرزو تھی تجھے گل کے روبرو کرتے — ہم اور بلبل بے تاب گفتگو کرتے
ز پیچ و تاب ہم برگشتہ طالعی آتش ۲۹۷ — برستی آگ جو باراں کی آرزو کرتے

مصحفی کو امتزاج اور انتخاب پر بہت قدرت حاصل تھی۔ اس نے دہلی اور لکھنؤ کے مزاج کو یکجا کر دیا۔ اپنے مزاج اور ماحول میں امتزاج پیدا کیا اور امتزاج کے اس عمل میں ذوقِ انتخاب کو کام میں لائے امتزاج اور انتخاب کے عمل میں مصحفی نے جو رنگِ سخن پیدا کیا اس میں دھیما پن ہے مصحفی کے ہاں حرکت تیز نہیں وہ بگولوں کے ہم سفر نہیں، بادِ نسیم کے رفیق ہیں۔ ان کا شعر ہے:

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو یہ قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

مصحفی کے ہاں رنگِ خوں نہیں رنگِ حنا ہے یعنی جس طرح رفتار میں دھیما پن ہے، ویسے ہی رنگوں میں انہیں ہلکے رنگ پسند ہیں:

پانی میں نگاریں کفِ پا اور بھی چمکا
بھیگے سے ترا رنگِ حنا اور بھی چمکا

مصحفی کے ہاں غم کی نشتریت ہے مگر دبستانِ دہلی کے غم کی تیز نشتریت نہیں۔ غم کی اس نشتریت میں لکھنؤ کا تھوڑا سا نشاط بھی شامل ہے یعنی نہ دہلی والوں کی طرح گہرا غم اور نہ لکھنؤ والوں کا کھنکتے قہقہوں کا سا نشاط:

دیکھا اس کو اک آہ ہم نے کر لی — حسرت سے نگاہ ہم نے کر لی

میر کے ہاں نفیِ ذات ملتی ہے۔ وہ محبوب کی بیگانگی پر کڑھتے ہیں اور اس سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

وجہِ بیگانگی نہیں معلوم — تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

مگر مصحفی کے ہاں انا کا احساس ہے۔ وہ وجہِ بیگانگی پوچھتا نہیں۔ دل میں ضبط کرتا ہے۔ اور وہ کلاہ کج کرتا ہے۔

نخوت سے جو کوئی پیش آیا — کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی
دی ضبط میں جب کہ مصحفی جان — شرم اُن کی گواہ ہم نے کر لی

مصحفی کے ہاں خارجیت اور داخلیت کا امتزاج ہے مصحفی کا ایک شعر ہے:

باتوں میں ادھر لعل فسوں گر نے لگا یا
دے پیچ ادھر زلف اڑا لے گئی دل کو

آزاد کی روایت ہے کہ مصحفی سے یہ شعر میر تقی میر نے دوبارہ پڑھنے کی فرمائش کی تھی۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے فراق لکھتے ہیں:

"یہ شعر خارجی اور داخلی دونوں طرح اتنا مکمل ہے کہ میر سے بھی نہ رہا گیا"

(انداز سے: صفحہ: ۲۸)

مصحفی کا کلام تصویروں کا نگار خانہ ہے۔ اس کی تصویریں فطری ہیں۔ رنگین اور خوبصورت ہیں۔ اتنی مکمل اور جامع ہیں کہ فراق نے مصحفی کے کلام کو تصویر خانہ یا پکچر گیلری کہا ہے

دل لے گیا ہے میرا وہ سیم تن چرا کر ۔۔۔ سارا بدن چرا کر ٹرکے جو چلے ہے
آستیں اس نے جو کہنی تک چڑھائی وقت صبح ۔۔۔ آرہی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

معاملہ بندی کے اشعار اکثر شاعروں کے ہاں مل جاتے ہیں خصوصاً لکھنؤ کے شاعروں کے ہاں تو بہت ملتے ہیں۔ مگر مصحفی کے معاملہ بندی کے اشعار معاملہ بندی کی حد سے ذرا آگے ہیں۔ ترسنے کی کیفیت بڑی خوبی سے نمایاں ہو رہی ہے۔

حسرت پہ اس مسافر بے کس کی روئیے ۔۔۔ جو تھک کے بیٹھ جاتا ہو منزل کے سامنے
شمع شب فراق ہے ہم تو بے خبر ۔۔۔ ہم دل جلوں کو عیش کی محفل سے کیا خبر

مصحفی کی ایک خصوصیت کی سب نے تعریف کی ہے اور وہ یہ کہ مصحفی کے ہاں سنگلاخ بحروں میں بھی روانی ملتی ہے۔ یہ مصحفی کی فنی عظمت ہے کہ "لنگور کی گردن" کے قافیے ردیف والی غزل میں بھی بحروں کی سنگلاخی پر دھیان نہیں جاتا۔ مصحفی کو موسیقی سے خصوصی لگاؤ تھا۔ اس کی طویل ردیفیں بجتی ہوئی اور موسیقی کے زیر و بم ابھارتی محسوس ہوتی ہے۔

مصحفی کی زبان بھی ان کی انفرادیت کا ایک سبب ہے۔ ان کی زبان میں خوبصورت اور پُر معنی الفاظ، خوبصورت تراکیب خصوصاً رنگوں اور خوشبوؤں سے متعلق الفاظ نے حسن پیدا کر دیا ہے۔ انہی خوبصورت لفظوں کے سہارے جب وہ محبوب کی تعریف کرتے ہیں۔ تو ایک حسین پیکر تراشنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں:

دیکھا تھا ایک دن اس گل کو باغ میں
آوارۂ صبا ہیں نسیم و صبا ہنوز

(5) مصحفی کے ایک ہم عصر شاعر انشاء تھے جو ان کے شاگرد اور مخالف تھے انشاء ۱۷۵۶-۵۸ء کے درمیان مرشد آباد میں پیدا ہوئے۔ ۱۶ سال کی عمر میں مرشد آباد سے لکھنؤ آ گئے، جہاں وہ کچھ عرصہ نواب شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ رہے اس کی وفات کے بعد وہ دہلی آ گئے۔ جہاں شاہ عالم کے دربار سے وابستہ ہو گئے لیکن جلد ہی لکھنؤ لوٹ گئے۔ اور وہاں مرزا سلیمان شکوہ کی ملازمت کی۔ بعد میں سعادت علی خاں کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔

انشاء بھرپور تخلیقی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ انہیں بیان کے لئے بہت وسعت درکار تھی۔ غزل کا دامن تنگ نظر آیا، تو داستانیں لکھیں۔ دریائے لطافت لکھ کر لسانی خدمات سر انجام دیں۔

انشاء کی شخصیت میں ان باتوں کا اجتماع تھا۔

۱۔ بہت عالم فاضل شخصیت تھے۔

۲۔ زبان و بیان کے ماہر تھے کئی زبانیں جانتے تھے۔

اردو زبان کے بہت بڑے عالم تھے۔

انہوں نے صنعتوں کا بھی خوبصورتی سے استعمال کیا۔ انہیں اپنی طباعی کے اظہار کے لئے سنگلاخ زمینیں پسند تھیں۔

۳۔ لسانیات پر بھی کام کیا۔

۴۔ زندگی میں ظرافت اور عورت کو بہت زبردست دخل تھا۔ دونوں بنیادی طور پر زمینی خاصیت رکھتی ہیں۔ چونکہ غزل جیسی صنف ان کی صلاحیتوں کے اظہار کے لئے کافی نہ تھی، اس لئے انہوں نے ریختی ایجاد کی۔ انہوں نے کہانیاں لکھیں۔ لسانیات پر جو کتابیں لکھیں ان میں مفاعیلن مفاعیلن کی بجائے پری خانم پری خانم لکھا۔

ان کی شخصیت کا یہ تنوع جب ان کی غزل میں ظاہر ہوا، تو اس میں ناہمواری سی پیدا ہو گئی۔

انشاء کی غزل کی دو بنیادی خصوصیات ہیں:

۱۔ فن کاری اور خارجیت۔

فن کاری کے اظہار کے لیے انہوں نے صنائع لفظی کا استعمال کیا۔ سنگلاخ سے سنگلاخ زمینوں میں شاعری کی، لیکن مصحفی کے مقابلے میں زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ انہوں نے صرف ردیف کی تبدیلی سے ایک ہی قافیے میں کئی کئی غزلیں لکھی ہیں۔ انہیں اپنے علم اور فن کاری پر ناز تھا۔ وہ خود لکھتے ہیں:

اک طفلِ دبستاں ہے فلاطوں مرے آگے
کیا منہ ہے ارسطو جو کرے چوں مرے آگے

بولے ہے یہی خامہ کہ کس کس کو میں باندھوں
بادل سے چلے آتے ہیں مضموں مرے آگے

انشاء کے ہاں بہت سی ناہمواریوں کو نقادوں نے ان کی غلطی قرار دیا ہے۔ مگر یہ سب کچھ انہوں نے جان بوجھ کر کیا ہے۔ اس سے ان کا مقصد اپنی طباعی کا مظاہرہ تھا۔ اسی لیے انہوں نے اس قسم کے اشعار کہے:

جوگی جی صاحب آپ کی بھی واہ — دھرم مورت عجب کڈھنگی ہے
آپ ہی آپ سے پکار اٹھتا ہے — دل بھی جیسے گھڑی فرنگی ہے
چشم بد دور شیخ جی صاحب — کیا ازار آپ کی اڑنگی ہے

انشاء کے ہاں عورت کا تذکرہ بھی ہے اور عورت سے میل ملاقات کا بھی۔ ان کے محبوب سے چھیڑ چھاڑ اس سطح تک جا پہنچی ہے کہ باہیں علم و دانش وہ یہ کہتے پائے جاتے ہیں:

دیوار پھاندنے میں دیکھو گے کام میرا — جب دھم سے آ کہوں گا صاحب سلام میرا

راجا جی ایک جوگی کے چیلے پہ غش ہیں آپ
عاشق ہوئے ہیں واہ عجب لنڈ منڈ پر

انشاء کے ہاں محبوب سے چھیڑ چھاڑ عریانی کی حدوں کو چھو رہی ہے:

تعویز لعل ہی کے نہ پھر بیٹے گھمنڈ پر
اک نیلا ڈورا باندھیے اس گورے ڈنڈ پر

اب ذرا ان کے مزاج کی ایک جھلک:

جو چاہے تو مجھ سے ہلسوڑے کی خیر
تو یوں دیکھ اس گھوڑے سے جوڑے کی خیر
کداوے سنٹے کے مرے رخش کو
میاں سائی اس سلفے کوڑے کی خیر

انشاء شاعروں کے اس قبیلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنھوں نے غزل میں عجمی اسلامی روایت سے بغاوت کی۔ انھوں نے غزل کے لئے ہر قسم کے الفاظ کو روا قرار دیا اس قبیلے کے شاعر آج جدید ترنسل یا اینگری ینگ مین کہلاتے ہیں نہ معلوم وہ کیوں کر انشاء کی طرف توجہ نہیں کرتے۔ ورنہ پنجابی اور دوسری مقامی زبانوں پر اردو غزل کے دروازے کھولنے والے انشاء اللہ خاں انشاء تھے۔ ان کے مخصوص انداز کی زبان دیکھئے:

وہ پہلوان سادہ لب جو یہ ڈنڈ پیل
بولا کہ کوئی غش ہو تو ایسے ٹھنڈ پر
گل برگ تر سمجھ کے رگا بیٹھی ایک چوپرخ
بلبل ہمارے زخم جگر کے کھرنڈ پر

اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی زبان بے ڈھب ہے اور ان کی شاعری میں ہر جگہ ناہمواری ہے۔ ان کے ہاں کہیں کہیں رعایت لفظی کے کامیاب تجربے بھی ہیں:

اچھا مجھے ستاؤ جتنا کہ چاہو میں بھی
سمجھوں گا گر ہے انشاء اللہ نام میرا

انھوں نے زبان و بیان کے تجربے ہی نہیں کیے، ایسے شعر بھی لکھے ہیں جن میں تغزل پایا جاتا ہے:

کچھ یہ مجھی پہ یوں نہیں اس کے پھبن نے غش کیا
غنچے بھی چٹ سے فق ہوئے سارے چمن نے غش کیا
ہوا پیدا یہ دودِ دل سے کوہ قاف کا جوڑا
کہ واں پریوں نے اک قصہ مرے اوصاف کا جوڑا
جھگڑنے کا تو مزا جب ہے کہو اور سنو
بات میں تم خفا ہو گئے، لو اور سنو

... در قفس ہیں اسیر ۔ ... صیاد
۲ ... دے ہمیں ... ہیں ۔

(6)

مصحفی و انشاء کے ایک ہم عصر قلندر بخش جرأت تھے جنہیں حسن عسکری نے ایک مزید ار شاعر کہا ہے۔ جرأت دہلی میں پیدا ہوئے، فیض آباد میں تربیت پائی اور لکھنؤ آ کر شہرت پائی۔ انہیں ایک بار میر تقی میر نے کہا تھا "تم شعر کہنا کیا جانو اپنے چوما چاٹی کر لیا کرو"۔ یہی چوما چاٹی ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ وہ عورتوں کے دلدادہ تھے۔ اس لیے ان کے ہاں معاملہ بندی کے اشعار بکثرت ملتے ہیں:

لگ جا گلے سے تاب اب اے نازنیں نہیں
ہے ہے خدا کے واسطے مت کر نہیں نہیں

کہا رک کے وہ کہے ہے جو ٹک اس سے الگ چلوں
بس بس پرے ہو شوق یہ اپنے تئیں تہیں

دل چھین لیا اس نے دکھا دست حنائی
کیا ہات ہے کیا بات ہے کیا ہات ہے واللہ

عالم ہے جوانی کا جو ابھرا ہوا سینہ
کیا گات ہے کیا گات ہے کیا گات ہے واللہ

جرأت نہ زبان و بیان کی باریکیوں کے راز داں تھے، نہ صاحبِ علم و فضل تھے وہ صرف عورتوں کو اور عورتوں سے باتیں کرنا جانتے تھے اور خوب جانتے تھے۔ اس سلسلے کے شعر کہتے تو خوبصورت کہتے مگر کبھی کبھی مبتذل ہو جاتے اور فحاشی پر اتر آتے۔

دہلوی ہونے کی ایک خوبی ان میں تھی اور وہ یہ تھی کہ اپنے آپ کو اجنبی سمجھا کیے خود کو مرغ گرفتار خیال کیا۔ اس موضوع کو شاعری میں خوب نبھایا:

قفس میں ہم صفیرو کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ
بھلا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا

صحرا کے بیچ رہتا کیوں کارواں سے چھٹ کر
گر آج کوئی ہوتا مجھ سے شکستہ پا کا

ڈاکٹر محمد صادق کا خیال ہے کہ ان اشعار کی وجہ ان کا اندھا پن اور بصارت سے محرومی ہے، لیکن میرے خیال میں ہر نحش گو شاعر کی دو شخصیتیں ہوتی ہیں۔ ایک سوسائٹی کے مطابق دوسری اس کو ناپسند کرنے والی۔ عیاش اور نحش گو شخصیت کے دوہرے پن

کا کرب عمر بھر سہتا ہے۔ اسی کرب نے ان سے ایسے اشعار بھی کہلائے کہ انہیں رنگِ میر کا میرؔ کہا گیا۔ ان کی ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

لگ جا گلے سے تاب اب اے نازنیں نہیں
ہے ہے خدا کے واسطے مت کر نہیں نہیں

اسی غزل کا ایک شعر ہے:

طوفانِ گریہ کیا کہیں کس وقت ہم نشیں
موجِ سرشک تا فلکِ ہفتمیں نہیں

ان دونوں شعروں کے اندر موجود تضاد ہی ان کے دوہرے پن کا غماز ہے۔ رنگِ میر میں کہے گئے اشعار بظاہر تو میر کے رنگ میں ہیں، لیکن میر کے اشعار جس گہرے کرب سے ابھرے اور جس عظیم تخیل سے پیدا ہوئے۔ وہ جرأت کو کہاں نصیب ہو سکتی تھی میر کے ہاں شخصیت ہمہ پہلو ہو کر بھی اکائی برقرار ہے۔ یہاں شخصیت لخت لخت ہے۔ میر کا مجازی عشق بھی ایک اعلیٰ سطح برقرار رکھتا ہے۔ جرأت کا عشق زمینی ہے اور پستیوں سے ابھر نہیں سکا۔ ان کے اس قسم کے دو اشعار ملاحظہ ہوں۔

حسرت نہ گئی ہم نفساں سیرِ چمن مفت گئی
نخلِ بستاں سے قفس ہیں کئی لٹکائے ہوئے

دور چھوڑا ہمیں گلشن سے یہ رونے کی ہے جا
کہ سزاوار اسیری بھی ہم ہائے ہوئے

(7) لکھنوی شاعری اپنے منفرد روپ میں ناسخ و آتش کے دور میں سامنے آئی۔ نقادوں کی اکثریت نے امام بخش ناسخ کو لکھنوی دبستان کا نمائندہ شاعر قرار دیا ہے۔ ناسخ ۱۸۳۸ء کو فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ عربی فارسی کی تعلیم پائی اور مرزا حاجی سے وابستہ ہو گئے۔ ناسخ کی دو حیثیتیں ہیں۔ ایک زباندان کی حیثیت اور دوسری شاعر کی۔ ناسخ نے زبان کے حوالے سے تحریک منظہری کو انتہا تک پہنچایا انہوں نے بلاغت اور فصاحت کے اصولوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اور صوتیات کے اصول کو سامنے رکھتے ہوئے زبان اردو میں بہت سی تبدیلیاں کیں۔ بہت سے لفظوں کو متروک قرار دے دیا اور شستہ و رفتہ زبان کا اہتمام کیا۔

یہ اسد و کھی ، مجھے [illegible] سے رو برو کرتے ۔ میں [illegible] گفتگو کرتا ۔

ان کا دوسرا کارنامہ ان کی شاعری ہے ۔ ان کی شاعری کی دو بنیادی خصوصیات ہیں (۱) ایک خالص لکھنوی ماحول کی عطا کردہ یعنی عورت اور اس سے متعلق معاملات پر خارجی حوالے سے شاعری کرنا ۔ انہوں نے عورت کے معاملے میں خاصی بے اعتدالی کا مظاہرہ کیا :

وہ منہ چھپاتے ہیں جب تک حجاب سے شب وصل

عذارِ صبح سے شب کا نہ دور گھونگھٹ ہو

میں جاں بلب ہوں گلا کاٹو یا گلے سے لگو

جو اس میں آپ کو منظور ہو سو جھٹ پٹ ہو

(۲) ناسخ کا بیشتر وقت سیاسی سرگرمیوں میں صرف ہوا ۔ اس لئے وہ جی جلانے اور ریاضت فن سے محروم رہے ۔ اس کا بدلہ انہوں نے یوں چکایا کہ لفظوں کے گورکھ دھندے بنانے لگے ۔ وہ الفاظ کا طلسم بناتے تھے ۔ اس طرح ان کی شاعری گورکھ دھندہ ہو گئی اور منسوخ ٹھہری ۔

ناسخ نے دماغ قصیدے کا پایا تھا ۔ مگر طبع آزمائی کے لئے غزل کا میدان منتخب کیا ۔ ان کے ہاں قصیدے کا طنطنہ جلال اور قہرمانہ لہجہ ملتا ہے ، ان کا دماغ طرح طرح کے مضمون تراشتا ہے ، لیکن ان کی شاعری تغزل کہ جس کی بنیاد درد اور سوز پہ ہے سے محروم رہتی ہے ۔ وہ طرح طرح کے مضمون سوچتے ہیں ، مگر یہ مضمون ان کی ذات کے بطون سے نہیں پھوٹتے ، اس لئے یہ سطحی سی مضمون آفرینی بن کے رہ جاتی ہے :

ہے شب ہجر تا ابد نہیں صبح   نہ رہا خوف روز محشر کا

آرائش جمال خدا داد عیب ہے   موئے کمر کو ذوق نہیں ہے خضاب کا

ناسخ کے ہاں بہت سی ناپسندیدہ تشبیہات بھی ملتی ہیں ، جو مضمون آفرینی کے ذوق کی پیداوار ہیں ۔ ان کے ہاں صنعت حسن تعلیل دردِ سر گوئی بن گئی ہے :

وہ شوخ فتنہ انگیز اپنے خاطر میں سمایا ہے ۔

کہ اک گوشہ ہے صحرائے قیامت جس کے داماں کا

ناسخ سنجیدہ گر شاعر تھے ۔ وہ شاعری کے کئی حمام بادگر بنا تے تھے ۔ مگر خود ہی ان میں اسیر ہو گئے اور اپنی ساری خلاقی کو ڈبو بیٹھے ۔

[illegible] عالم سرگشتہ [illegible]
سرمستی [illegible] جو ما مراں کبھی آرزو کرتے | [illegible] شعر آرزو [illegible]

ناسخ نے خوبصورت زبان میں مضمون آفرینی کے جوہر دکھائے ہیں۔ ان کے ہاں بہت سے اچھے شعر بھی ملتے ہیں مگر اپنی بعض خصوصیات کی بنا پر بدنام زیادہ ہوئے ہیں اور خوبیوں کی بدولت مشہور کم ہیں۔ ان کے ہاں ایک دو شعر ملاحظہ ہوں :

جو دل ہی ٹوٹ گیا کیا ہوں شعر تر پیدا   ہوئے ہیں شاخِ شکستہ سے کب ثمر پیدا
شگفتہ غنچہ نہ جب تک ہو بو نہیں آتی   ہو چاک چاک اگر دل تو ہو اثر پیدا

(8) ناسخ کے ایک ہم عصر خواجہ حیدر علی آتش ۱۷۶۴ء میں فیض آباد میں پیدا ہوئے اور ۱۸۴۶ء میں لکھنؤ میں فوت ہوئے۔ آتش کو مہذب لکھنویت کا نمائندہ شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کی شاعری کے بارے میں رائے تھی :

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

مگر آتش کی شاعری صرف مرصع سازی ہی نہیں، بصیرت افروز بھی ہے۔ آتش کے ہاں دانش و بینش کا خاصا سرمایہ ہے :

چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہے جلوہ گر
دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

آتش کے ہاں غم کا مضمون ہے اور اس سلسلے میں ان کا یہ شعر بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے :

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشک صحرا ہوں
لگا کے آگ مجھے کارواں روانہ ہو

لیکن ان کا بنیادی رنگ انبساط کا ہے۔ ان کے ہاں مضامینِ ہجر میں بھی ایک سرور، سکون، اور انبساط کی کیفیت نمایاں ہے :

ہجر کی شب ہو چکی روزِ قیامت سے دراز
دوش سے نیچے نہیں اترے ابھی گیسوئے دوست

ان کے ہاں انبساط کی کیفیت کبھی سرمستی ملتی ہے اور کبھی ایک لہر۔ درد کا بیان بھی غم نہیں بننے پاتا۔ یہی لکھنؤ کی انفرادیت ہے۔ جس کی نمائندگی آتش نے با حسن کی ہے :

نہ مڑ کے بے درد قاتل نے دیکھا — تڑپتے رہے نیم جاں کیسے کیسے
تمہارے شہید دل میں داخل ہوتے ہیں — گل و لالہ و ارغواں کیسے کیسے
بہار آئی ہے نشہ میں جھومتے ہیں — مریدان پیر مغاں کیسے کیسے

آتش صوفی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ قلندر منش انسان تھے۔ توکل میں عمر گزار دی۔ ان کے ہاں صوفیانہ مضامین ملتے ہیں لیکن ان کی حیثیت فلسفۂ تصوف یا تصوف کے احوال و مقام کی نہیں ہو پاتی۔ بلکہ ان کی حیثیت زیادہ سے زیادہ قلندری اور بے نیازی کی رہتی ہے یا تصوف کے سطحی اور عام فہم مضامین بیان کرتے ہیں۔

ہو جائے حسن معنی بے صورت آشکار
روئے حقیقت اٹھے جو پردہ مجاز کا
چلا وہ راہ جو سالک کے پیش پا آئی
ٹھہر گیا جو کہیں بوئے آشنا آئی

آتش کے ہاں محبت کا مضمون مختلف پہلوؤں سے بیان ہوا ہے۔ اس میں ایک لطافت ہے ابتذال سے پاک محبت کا ذکر آتش نے جس خوبی سے کیا ہے ویسا لکھنؤ کے کم شعراء کر سکے ہیں۔

تیغ ابرو سے کیا قتل مجھے قاتل نے
وہ سزا دی جو محبت کے گنہ گار کی تھی
گئے جس بزم میں روشن چراغ حسن سے کر دی
بہار تازہ آئی تم اگر گلزار میں آئے

۱۸۰۳ء میں جب انگریزوں نے دہلی پر قبضہ کیا، تو یہ دہلی کی معاشرتی زندگی کے لئے باعث سکون ہوا۔ دہلی روز روز کے انقلابات اور نت نئے طوفانوں سے مامون ہو گئی اور معاشرتی زندگی میں ٹھہراؤ پیدا ہو گیا۔ اس طرح ایسا ماحول پیدا ہو گیا کہ اس میں شعر و شاعری پروان چڑھ سکے۔

اس زمانے میں دہلی میں دو فکری لہریں متوازی چل رہی تھیں۔ ایک برطانیہ کی جدیدیت کی تحریک جس سے متاثر ہونے والے شاہ عبدالعزیز کے ایک شاگرد مولوی عبدالرحیم تھے، جنہیں دہری کہا گیا۔

دوسری فکری تحریک سید احمد شہید اور شاہ اسمٰعیل شہید کی تھی۔ جس کے دو بنیادی مقاصد جہاد اور احیائے سنت تھے۔ سیاسی طور پر برطانوی اثر و نفوذ بڑھ رہا تھا اور بہت سے آزادی پسند لوگ آہستہ آہستہ برطانیہ کی اطاعت کی طرف مائل ہو رہے تھے۔

اس دور میں ذوق، مومن اور غالب کی شاعری کا غلغلہ ہوا۔ ان میں سے مومن سید احمد کی تحریک سے متاثر تھے اور غالب انگریزوں کے بچند دے۔ مگر ان کی شاعری مغل تہذیب کی آئینہ دار تھی۔ ان کی شاعری میں خصوصاً غزل میں ان کے سیاسی افکار کا صحیح معنی میں انجذاب نہ ہو سکا۔

1789-1859

(۹) شیخ محمد ابراہیم ذوق جو دہلی میں ۱۷۸۹ء میں پیدا ہوئے اور ۱۸۵۴ء میں فوت ہوئے۔ خاقانی ہند کے لقب سے سرفراز ہوئے اور بہادر شاہ ظفر کے استاد مقرر ہوئے۔

ذوق نے اپنے دور کے مزاج اور ذوق کے مطابق شاعری کی۔ ان کے شعر لوگوں کے شعر فہمی کے سانچوں سے بہت مطابقت رکھتے تھے۔ اس لئے بہت پسند کئے گئے۔ مومن ان سانچوں سے زیادہ دور نہ تھے، اس لئے انہیں بھی بہت حد تک شرف قبول بخشا گیا۔ مگر غالب کا ذوق شعر اپنے زمانے سے زیادہ مستقبل سے تعلق رکھتا تھا، اس لئے انہیں اپنے دور سے زیادہ دور مستقبل کے لوگوں نے پسند کیا۔ ان کے کلام میں معانی کی مختلف جہات دریافت کیں اور انہیں ذوق اور مومن سے بلند مرتبے کا شاعر قرار دیا گیا۔ حالانکہ ان کے دور میں لوگوں نے انہیں ذوق اور مومن کے بعد کا مقام عطا کیا۔

ذوق اپنے دور میں مومن اور غالب سے برتر قرار پائے، مگر ہمارے دور میں ان دونوں سے فروتر۔ مگر اسی ایک بات میں ان کی خصوصیات شعری پوشیدہ ہیں۔

ذوق کے دور میں شاعری کا بنیادی معیار شاعری کی زبان تھی۔ یہ دیکھا جاتا تھا کہ شاعر نے کس حد تک بول چال کی زبان کو شاعری بنا دیا۔ شاعری کہاں تک سہل ممتنع بن گئی۔ اور شاعر نے روز مرہ اور محاورہ کا کس قدر خیال کیا ہے۔ ان کے اشعار ہیں:

سر بوقت ذبح اپنا اس کے زیر پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

کل اس نگہ کے زخم رسیدوں میں مل گیا
یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں مل گیا

اے ذوق استاد حضرت کو نہ منہ لگا
چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی نہ آئے، نہ اپنی خوشی چلے

آخر گل اپنی صرف در میکدہ ہوئی
پہنچی وہیں یہ خاک، جہاں کا خمیر تھا

یہ وہ اشعار ہیں جو کہ پورے کے پورے یا ان کا ایک مصرعہ ضرب المثل بن گیا ہے۔ ذوق کے ہاں ایسے اشعار بکثرت ہیں۔ ان کے ہاں روزمرہ اور محاورہ کا لطف ملتا ہے۔ زبان کو ہر پہلو سے جانتے تھے اور لفظ کے استعمال سے اس کی معنویت اجاگر کر دیتے۔

ذوق نے اپنے دور کے ذوق شعر کے تمام تقاضے پورے کئے۔ یعنی مضمون آفرینی تشبیہ و استعارہ کا نیا پن، محاکات، مصوری غرض ہر پہلو سے اپنے کلام کو سجایا اور سنوارا۔

ان کے ہاں خوبصورت تشبیہات دیکھنے کے لئے۔ یہ ایک شعر ہی کافی ہے:

ہم رونے پہ آئیں تو دریا بہائیں
شبنم کی طرح ہمیں رونا نہیں آتا

شبنم کی طرح رونا ایک خوبصورت تشبیہ ہے۔

مضمون آفرینی کی چند خوبصورت مثالیں:

واجب القتل اس نے ٹھہرایا آیتوں سے روایتوں سے مجھے

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

دونوں اشعار میں غنایت بھی اعلیٰ درجے کی ہے۔
جذبات کی خوبصورت تصویر کھینچنا بھی ذوق کا کمال تھا۔ یہ کمال اِس ایک شعر سے واضح ہے:

بل بے کمر کہ زلفِ مسلسل کے پیچ میں
کھاتی ہے تین تین بل اک گدگدی کے ساتھ

اب ذرا شوخی اور بذلہ سنجی ملاحظہ ہو:

خانقہ میں بھی وہی ہے جو خرابات میں ہے
فرق یہ ہے یہاں منبر ہے اور واں دل میں

غرض ذوق کے ہاں کئی خوبیاں ہیں جو انہیں بڑا شاعر بنانے کے لئے کافی ہیں ذوق کے ہاں محاکات، محاورہ بندی، رعایت لفظی، مضمون آفرینی فارسی اثرات سے بڑی خوبصورت اردو، شوخی، ظرافت اور روانی کئی ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں کہ ان کے شعر آج بھی زندہ ہیں اور زبان زد عوام ہیں مگر یہ بات بہت کم لوگ جانتے ہیں کہ یہ ذوق کے شعر ہیں۔

(۱۵) ذوق کے ہم عصر حکیم مومن خاں مومن تھے مومن ۱۸۰۰ء کو دلی میں پیدا ہوئے اور ۱۸۵۲ء میں وفات پائی۔ رمل، نجوم، حکمت وغیرہ سے بھی شغف رکھتے تھے۔ اور شاہ عبدالعزیز کے مدرسے کے پڑھے ہوئے تھے۔ ایک ہی زمانے میں عشق بھی فرمائے اور عشقیہ مثنویاں بھی لکھیں اور اسی دور میں سید احمد شہید سے بیعت کی اور مثنوی جہاد لکھی۔
مومن خاں مومن خالص عشق کے شاعر تھے۔ انہوں نے عشق کے تجربات کئے تھے اور عشق کے حقیقی جذبات سے متعارف تھے۔ مومن نے مثنویوں میں کھل کر اور غزل میں رمز و ایما کے انداز میں اپنے عشق کا اعلان کیا ہے اور اپنے ہی عشق کے قصے چھیڑے ہیں۔ عشق ان کے ہاں سنا سنایا واقعہ نہ تھا۔ خود اپنے آپ پر بیت جانے والا حادثہ تھا۔
مومن کے ہاں محبوب کی مدح و توصیف بڑے خوبصورت انداز میں ملتی ہے حسن یار کی تعریف میں اکثر شاعر مبتذل ہو جاتے ہیں۔ مگر کلام مومن ابتذال سے پاک ہے، مومن محبوب کی آواز کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں:

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

مومن کے ہاں طویل ردیف شاہ حاتم کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ مومن نے طویل ردیف سے موسیقی پیدا کی ہے۔ دو اور تین لفظی ردیفیں ان کے ہاں عام ہیں۔ ان کے ہاں روانی اس درجہ ہے کہ باتیں کرتے دکھائی دیتے ہیں:

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
ہم تو کل خواب عدم میں شب ہجراں ہوں گے

مضمون آفرینی ان کے ہاں بھی عام ملتی ہے۔ ان کے ہاں مضمون آفرینی میں نازک خیالی بھی ہے۔ وہ کئی گریز پا کیفیتوں کو بڑی ہنر مندی اور سلیقے سے بیان کر دیتے ہیں:

تاب نظارہ نہیں آئینہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے

مومن معاملہ بندی کے بادشاہ ہیں، لیکن یہ معاملہ بندی ابتذال سے پاک ہے:

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا، تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا، تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

مومن رنگین طبع انسان تھے، اس لئے رنگینی سے متعلق موضوعات میں ان کے جوہر خوب کھلے ہیں۔ ان کے ہاں شکایت بھی شکایت رنگین کا درجہ رکھتی ہے۔

مجلس میں مرے ذکر کے آتے ہی اٹھے وہ
بدنامی عشاق کا اعزاز تو دیکھو

انہوں نے اپنے تخلص کے حوالے سے مقطعوں میں کئی مضمون پیدا کئے ہیں کئی جگہ پر تخلص معنوی اور تخلصی دونوں کی سطح پر مفہوم دے رہا ہے:

جنت میں بھی مومن نہ ملا ہائے بتوں سے
جور اجل تفرقہ پرداز تو دیکھو

غرض مومن صرف اور صرف عشق کے شاعر تھے۔ عشق کی دنیا کو اس قدر وسیع کر دینا اور اس میں نئے سے نئے مضامین پیدا کرنا مومن کا کارنامہ خاص ہے انہوں نے

عشق کی دنیا کو اس قدر وسعت اور گہرائی بخشی کہ مومن کے ہاں کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ان کی دنیا تنگ ہے اور مضامین کا دائرہ محدود ہے۔ مومن نے پورے کلام میں فنکاری اور ہنرمندی کے جوہر دکھائے ہیں۔ مضمون کو اس انداز سے بیان کرتا کہ قاری کو تھوڑا سا سوچنا پڑے مضمون آفرینی ہے اور یہ مومن کے ہاں عام ہے۔ غرض مومن کو عشق کا بڑا شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔

(۱۱)

ذوق اور مومن کے تیسرے ہم عصر غالب تھے۔ جو اپنے زمانے سے زیادہ مستقبل کے شاعر تھے۔ ان کی شاعرانہ حیثیت کو انیسویں صدی کی بجائے بیسویں کے لوگوں نے تسلیم کیا۔ غالب ۱۷۹۷ء میں پیدا ہوئے اور ۱۸۶۹ء میں فوت ہوئے۔ غالب ایک فلسفی کا ذہن اور دماغ رکھتے تھے۔ دبستان مذاہب پر زرتشتی اور آتش پرستی کے اثرات واضح ہیں اور دیوان بیدل میں فلسفہ وحدت الوجود موجود ہے۔ ان دونوں کے اثرات ان کی شاعری میں واضح نظر آتے ہیں۔ خود غالب زمانے کی رفتار سے بے خبر نہ تھے وہ تجدد کی لہر کو دیکھ رہے تھے اور اس تجدد کے حامی تھے انہوں نے ایک بار کہا تھا کہ آدھا مسلمان ہوں شراب پیتا ہوں، سور نہیں کھاتا۔ ان کی شاعری بھی آدھے مسلمان کی شاعری ہے یعنی وہ روایت کو بکمال و تمام نہیں مانتے۔ ایک طرف وحدت الوجود کو مانتے ہیں، مگر اس کے ساتھ ہی بہت کچھ کا انکار کرتے ہیں۔ اور انکار کے سلسلے میں انہوں نے بعض اوقات مسلمات پر ہاتھ صاف کرنے سے بھی گریز نہیں کیا:

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

غالب کے ہاں وحدت الوجود کا مضمون اکثر بیان ہوا ہے۔ جو قباے کبار سے عام صوفیا کی گپ شپ خیال کرتے تھے۔ سلیم احمد نے بابا ذہین شاہ تاجی کا

قول نقل کیا ہے کہ تصوف غالب کے گھر سے نہیں اترا تھا۔ تصوف میں کئی احوال و مقامات آتے ہیں مگر غالب کے ہاں ان کا تذکرہ نہیں اور ویسے بھی غالب کا دماغ تو فلسفی کا تھا۔ انہوں نے وحدت الوجود کے فلسفے کے کئی حوالوں سے موضوع بنایا اور اس میں اپنی تیزیٔ طبع کے جوہر دکھائے۔ انہیں خود بھی مسائل تصوف کے بیان پر ناز تھا:

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب

تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

غالب کے مزاج کے بارے میں رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"وہ جو کچھ سوچتے تھے یا جس طرح سوچتے تھے وہ اتنا ہندی یا اسلامی نہ تھا جتنا عجمی۔ عقیدے اور ذہن دونوں اعتبار سے وہ عقبیٰ کے اتنے قائل نہیں معلوم ہونے تھے جتنے عجم کے۔"

(غالب کی شخصیت اور شاعری: صفحہ ۱۶)

ان کے ہاں عجمیت اور اس کا ایک عنصر آتش پرستی یا آتش سے متعلق خیالات کا اثر صاف نظر آتا ہے۔

غالب کو تاتاری ہونے پر فخر تھا۔ تاتاری عیش امروز کے قائل تھے۔ غالب کا تصوف ان سے زندگی کی لذتیں چھین نہ سکا۔ بلکہ عیش کوشی یا لذت اندوزی کی خواہش یا حسرت ان کے کلام میں عام ملتی ہے۔ گویا انہوں نے اپنے اسلام میں تھوڑا سا کفر بھی شامل کر لیا۔

اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں

شوق فضول و جرأت رندانہ چاہیے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد

یارب جو یہ ناکردہ گناہوں کی سزا ہے

غالب کے ہاں موضوعات کا تنوع ملتا ہے۔ ان کے ہاں جتنی وسعت اور گہرائی ہے وہ بہت کم شعراء کو نصیب ہوئی۔

غالب کے ہاں زبان کے حوالے سے تین ادوار ملتے ہیں مشکل ترین، مشکل اور آسان

8
مصطفیٰ شرمنہ

پہلے دور کا نمائندہ شعر:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

اور دوسرے دور کا نمائندہ شعر ہے:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

تیسرے دور کا نمائندہ شعر:

ابن مریم ہوا کرے کوئی مرے دکھ کی دوا کرے کوئی

نکتہ فلسفہ میں غالب کا فلسفہ غم ہمیشہ سے زیر بحث رہا ہے۔ اس حوالے سے بعض نے اسے شوپنہار سے تشبیہہ دی ہے۔ بہرحال انہوں نے غم کو سہنے کا ایک ایک ایسا طریقہ دریافت کیا کہ غم قابلِ برداشت ہو گیا:

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غالب کے ایک ہم عصر شیفتہ بھی اپنی منفرد آواز رکھتا ہے۔ شیفتہ ۱۸۰۶ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ اور ۱۸۶۹ء میں فوت ہوئے۔ انہوں نے مومن، ذوق اور غالب کے رنگ میں شعر کہنے کے علاوہ اپنے منفرد رنگ میں بھی شعر کہے اور اپنے کلام میں اپنا نظریۂ شعر بھی پیش کیا:

وہ طرزِ شعر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ
معنی شگفتہ، لفظ خوش، انداز صاف ہو

شیفتہ سادہ بیانی نے ہمیں چمکایا
ورنہ صنعت میں بہت لوگ ہیں بہتر ہم سے

سادگی، متانت، شگفتگی اور شوخی ان کے کلام سے عیاں ہے۔ ان کے بعض زبان زد اشعار عام ہیں:

اٹھی نہ بڑھاپا کی داماں کی حکایت
دامن کو ذرا دیکھ ذرا بندِ قبا دیکھ

غالب ۱۸۶۹-۱۸۰۶

12

ہزار دام سے نکلا ہوں ایک جنبش میں
جسے غرور ہو آئے کرے شکار مجھے

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لئے

شیفتہ کی اس سادہ بیانی نے حالی کے نظریۂ شعر پر اثرات مرتب کئے۔ اس طرح اردو شاعری پر شیفتہ کے اثرات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

دورِ غالب کے دیگر ممتاز شعراء میں مندرجہ ذیل حضرات شامل ہیں۔

شاہ نصیر، بہادر شاہ ظفر، تسکین، نسیم دہلوی، ظہیر، انور، آزردہ، غالب کے تلامذہ، میر مہدی مجروح، سالک، فلک اور درخشاں وغیرہ۔

نظم

تمام شاعری اگرچہ نظم ہی ہے لیکن اب نظم سے ایک مخصوص صنف ادب مراد لی جاتی ہے۔ اس کے لئے موضوع اور ہیئت کے سلسلے میں بے پناہ آزادہ روی کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔

اردو شاعری میں قصیدہ، مثنوی، شہر آشوب اور مرثیہ جیسی اصناف کے پہلو میں ایک ایسی صنف بھی پروان چڑھتی رہی۔ جسے ہم نظم کہہ سکتے ہیں اسے ہیئت کے حوالے سے پہچانا گیا اور اس طرح اسے ترکیب بند، ترجیع بند، اور مسمط جیسے نام ملے۔

یہ بات بہرحال واضح ہے کہ غزل میں ہر شعر اپنی جگہ ایک اکائی ہے تو نظم ایک نظم وحدت کی صورت میں ہوتی ہے۔ یعنی نظم کو خیال کی شیرازہ بندی بھی کہا جا سکتا ہے۔ مگر ۱۸۵۷ء سے پہلے نظم بھی قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ وغیرہ سے اس اعتبار سے مل جاتی تھی کہ اگر اس کے بعض حصے جدا بھی کر دیئے جائیں تو نظم میں کوئی قابل ذکر کمی واقع نہ ہو۔

نظم کے سلسلے میں ایک بات ہمیں بہت شروع سے ہی نظر آجاتی ہے کہ شاعر خارج سے داخل کا سفر کرتا ہے یا کائنات سے ذات کی طرف سفر کرتا ہے اسی سفر کا استعارہ نظم ہے۔

سودا نے سردی کے بارے میں ایک نظم لکھی ہے۔ یہ اپنی ترتیب قوافی کے اعتبار سے مثنوی کہلا سکتی ہے مگر قصہ کی عدم موجودگی کی بنا پر اسے نظم کہا جاتا ہے۔

اسی نظم میں شاعر خارجی زندگی کا نقشہ کھینچنے کے بعد آخر میں لکھتا ہے:

سودا آخر ہے سردی کا مذکور
شعر بھی جنگ ہوں دکھ مجبور
آگے جاتا نہیں ہے اب بولا!
ہو گئی ہے زبان بھی اولا

ان دو شعروں نے نظم کو ایک وسیع تر تناظر مہیا کر دیا ہے اور نظم کے بین السطور میں نئے مفاہیم جمع کر دیئے ہیں۔

میر تقی میر نے اپنی نظم "در مذمت برشگال" میں مثنوی کی ہیئت بھی مستعار لی ہے۔

یوں لگتا ہے کہ اس دور میں شاعر صرف تفنن طبع کے لیے نظم لکھتے تھے معانی کے بارگراں اٹھانے کی سزاوار دوسری اصناف ہی قرار پاتی تھیں مگر نظیر اکبر آبادی ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے معانی کا بارگراں نظم کے سر پر رکھا وہ خالص نظم کے شاعر تھے۔ ان کے تجربے اور مشاہدے کی وسعت نظم کے دامن میں سمٹ آئی وہ سماجی طور پر آزاد خیال اور آزادہ رو تھے۔ زندگی کی تمام لطافتوں سے لطف اٹھانا اور تمام کثافتوں سے پرہیز نہ کرنا، ان کا مسلک حقہ۔ زندگی کی یہی بوقلمونی ان کی شاعری میں جلوہ گر ہے۔ ھولی، دیوالی، شب برات، عید، غرض ہر تہوار کا منظر ان کے ہاں جلوہ نما ہے۔ ایسے ہی زندگی کی تمام معنویت کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش بھی، ان کی نظموں آدمی نامہ، بنجارہ، روپیے کی فلاسفی وغیرہ میں ملتی ہے۔

نظیر اکبر آبادی کی زبان عوامی ہے۔ ان کے ہاں دہلی یا لکھنؤ کی بجائے اکبر آبادی محاورہ اور روزمرہ ملتا ہے۔ شیفتہ نے انہیں اپنے تذکرے میں شاعروں میں شمار کرنے سے انکار کیا ہے۔ نظیر نے میر انیس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال کئے ہیں۔ نظیر کی باقاعدہ حمایت کا آغاز فیلن نے کیا مگر انہیں صحیح معنی میں ترقی پسند ناقدین نے دریافت کیا۔ نظیر کی شاعری میں روایتی شاعری کی پیروی نہیں ملتی ہے۔ بلکہ ان کی شاعری ان کے تجربے اور مشاہدے کی پیداوار ہے۔ انہوں نے اپنے مشاہدے سے مختلف مناظر کے خوبصورت مرقعے پیش کئے ہیں۔ مثلاً:

پیر و جواں کو نعمتیں کھانے کی دھوم ہے
لڑکوں کو عید گاہ میں جانے کی دھوم ہے (عید الفطر)

چھلتی ہوئی اٹاری کو ٹھا نداں ٹپکا
باقی تھا اک اسارا سو وہ بھی آن ٹپکا (برسات کی بہاریں)

نظیر کو ہنگاموں، میلوں اور رنگ رلیوں کا چسکا تھا۔ اس لئے ہندوؤں اور مسلمانوں کے تہواروں پر ان کی کئی نظمیں ملتی ہیں۔ نظیر فطرت سے زیادہ انسان کو چاہتے ہیں۔ اس لیے مناظر فطرت کی دلکشی کی بجائے وہ انسان کی مختلف سرگرمیوں کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ "برسات کی بہاریں" میں انہوں نے صرف انسان کی مختلف سرگرمیاں اور مسائل بیان کئے ہیں اور منظر فطرت کی دلکشی کو اپنا موضوع بنایا۔

انہوں نے اردو شاعری کے علاوہ ہندی اور برج بھاشا کی شعری روایتوں کو سمونے کی بھی کوشش کی ہے۔

نظیر کے ہاں انسانی زندگی ایک وحدت ہے اور انسان بھی ایک وحدت ہی ہے۔ مساوات انسانی پر ان کی نظم "آدمی نامہ" ملتی ہے جس میں مختلف قسم کی تقسیموں کو غیر فطری قرار دیا گیا ہے۔

نظیر کے کلام کو فحش کہا جاتا ہے اور یہ الزام غلط بھی نہیں۔

نظیر کے ہاں حسن یار میں حرکت اضطراب مسلسل بے چینی چنچل اور شوخ پن دکھائی دیتا ہے۔

یہ شوخی پھرتی بیتابی ایک آن کبھی نچلی نہ رہے
چنچل اچپل مٹکے چٹکے سو کھوئے ڈھانپے ہنس ہنس کر
قہقہہ کی ہنساوٹ اور غضب ٹھٹھوں کی اڑاوٹ ویسی ہے
کچھ شور جوانی اٹھتی کا چڑھتا ہے امنڈ کر جوں دریا
وہ سینہ ابھرا جوش بھرا وہ عالم جس کا جھوم رہا
شانوں کی اکڑ، جوبن کی تکڑ، سج دھج کی سجاوٹ ایسی ہے

انسان اور انسانی جسم سے والہانہ شیفتگی، جدت طبع، وسعت مشاہدہ نظیر کی شاعری کے بنیادی اوصاف ہیں۔

اردو نثر کا آغاز وارتقاء

اردو نثر کے ابتدائی نقوش ہمیں صوفیائے کرام کے تذکروں، رسالوں اور تصانیف میں ملتا ہے۔ صوفیاء کی فارسی تصانیف میں اردو فقروں کی موجودگی اس دور کی اردو زبان کے مزاج سے آگہی میں خاصی معاونت کرتی ہے۔

اردو کی ابتدائی نثری تصنیف کے سلسلے میں ابھی تک فیصلہ کن بات سامنے نہیں آسکی۔ اردو کی ہر ادبی تاریخ میں عین الدین گنج العلم (۱۳۰۶ء — ۱۳۹۲ء) کا ذکر ملتا ہے۔ شمس اللہ قادری نے اردوئے قدیم میں ان کے تین رسالوں کا تذکرہ بھی کیا ہے اور ان کے مجموعے کو قلعہ سینٹ جارج کی لائبریری میں موجود بتایا ہے مگر ڈاکٹر جمیل جالبی کے بقول:

"ایک افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔"

(تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، صفحہ ۱۵۹)

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف معراج العاشقین کو اردو کی پہلی نثری تصنیف مانا جاتا ہے۔ مگر ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس کتاب کے مصنف کا نام مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری بتایا ہے جو کہ بہت بعد کے بزرگ ہیں۔ مگر اکثر مؤرخین ادب کا اس پر اتفاق ہے کہ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف معراج العاشقین اردو نثر کی پہلی تصنیف تھی۔ نیز اس کے علاوہ دو رسالے معراج نامہ اور سہ پارہ بھی خواجہ صاحب کی تصنیف بتائے جاتے ہیں۔ خواجہ صاحب کی زندگی گلبرگہ دکن میں بسر ہوئی۔ اگرچہ آپ کی پیدائش شمالی ہند میں ہوئی تھی۔

پندرھویں صدی عیسوی میں حضرت گیسو دراز کے ایک خلیفہ حضرت شمس العشاق شاہ میراں جی (م ۱۴۹۶ء) کی چار تصانیف کا ذکر ملتا ہے۔ مگر یہ چاروں کی چاروں زیورِ طبع سے آراستہ نہیں ہوئیں۔ ان کے نام یہ ہیں:

(۱) شرح مرغوب القلوب (۲) جل ترنگ (۳) گل باس (۴) سب رس۔
جمیل نقوی نے اپنے ایک مضمون میں شرح مرغوب القلوب اور سب رس کے دو اقتباس بھی بطور نمونہ دیئے ہیں۔

سولھویں صدی عیسوی میں شمس العشاق شاہ میراں جی کے صاحبزادے شاہ برہان الدین جانم نے کلمۃ الحقائق میں تصوف اور معرفت کے مسائل قلم بند کئے یہ کتاب سوال و جواب کی صورت میں ہے۔ اس میں تصوف کا فلسفہ اس کی مخصوص اصطلاحات میں سمجھانے کی کوشش ملتی ہے۔ لیکن بنیادی طور پر ان کی نثر پر ہندی مزاج غالب ہے۔

سترھویں صدی عیسوی کے مصنف امین الدین اعلیٰ کے نثری رسائل گنج مخفی اور رسالہ وجودیہ کا موضوع بھی تصوف ہی ہے۔ ایسے ہی اس دور کے مصنفین میراں جی خدانما کی شرح تمہید امت ہمدانی اور میراں یعقوب کی شمائل الاتقیاء کا موضوع بھی تصوف ہی ہے۔ مگر میراں جی خدا نما اور میراں یعقوب کے اسلوب پر فارسی اثرات کا غلبہ دکھائی دیتا ہے۔

سترھویں صدی عیسوی کی سب سے قابل ذکر تصنیف ملا وجہی کی سب رس ہے۔ وجہی نے ۱۶۳۵ء میں سب رس کی تصنیف کی۔ یہ ایک تمثیل ہے۔ جس کا دوسرا نام قصہ حسن و دل" ہے۔ یہ ایک فارسی منظوم قصے کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کی نثر پر فارسی اسلوب کا غلبہ ملتا ہے۔ یہ کتاب اردو کی ابتدائی فرہنگ کا ایک خوبصورت نمونہ ہونے کے باوجود ایک ترقی یافتہ اسلوب کی حامل ہے۔

اٹھارھویں صدی عیسوی میں اردو نثر مذہبی اور صوفیانہ موضوعات کے دائرے سے باہر آئی اور دوسرے علمی موضوعات کے لئے بھی اردو کا دامن وسیع ہوا۔ لیکن ۱۸۵۷ء تک ہمیں اردو زبان کے دو بنیادی موضوعات دکھائی دیتے ہیں یعنی مذہب اور داستان۔

ابتدائی دکنی تصانیف میں سب رس داستان ہے، تو بہت سی دوسری تصانیف کا موضوع مذہب ہے۔

اٹھارہویں صدی عیسوی میں اردو شاعری کی طرح اردو نثر بھی شمالی ہند

پہنچی اور ترقی کی منازل طے کرنے لگی۔ شمالی ہند کے پہلے مصنف فضل علی فضلی تھے جنہوں نے کربل کتھا لکھی۔ یہ ملا واعظ کاشفی کی تصنیف روضۃ الشہداء کا آزاد اردو ترجمہ ہے۔ اس کا موضوع نام سے ظاہر ہے۔ فضلی نے یہ کتاب ۱۷۳۱ء میں لکھی۔ یہ مقفیٰ، مسجع اور پیچیدہ اسلوب کا عمدہ نمونہ ہے۔

فضلی کے بعد ۱۷۶۶ء میں اردو نثر میں سودا نے اپنے دیوان کا اردو میں دیباچہ لکھا۔ مگر اس کا انداز بیان اور زیادہ گنجلک ہے۔

ان کے بعد شاہ رفیع الدین نے ترجمہ قرآن اور شاہ عبدالقادر نے تفسیر موضح قرآن لکھی۔ یہ تفسیر ایک عہد آفریں کارنامہ ہے۔ اس میں زبان و بیان کے کئی خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔ شاہ عبدالقادر نے زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت رکھنے کے سبب بڑی رواں اور سلیس زبان میں ترجمہ و تفسیر لکھی۔ حامد حسن قادری نے موضح قرآن کا سن تصنیف ۱۷۹۰ء بتایا ہے۔

اسی صدی عیسوی میں رستم علی غوری کی تصنیف قصہ و احوال روہیلہ اور محمد حسین کلیم نے قصہ عزنگیں لکھیں۔

اس صدی میں دو ایسی داستانیں لکھی گئیں، جو اردو کے دو مقبول مگر مختلف اسالیب کا نمونہ ہیں یعنی تحسین کی نوطرز مرصع اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص نوطرز مرصع اردو کے مشکل اسلوب میں لکھی گئی۔ جس میں سجع و قافیہ اور مشکل پسندی کو اپنے اوپر فرض کر لیا گیا ہے جب کہ عجائب القصص عام بول چال کی زبان میں ہے اور اس کا اسلوب بھی وہی ہے جو بعد میں فورٹ ولیم کالج کے مصنفین کے ہاں نظر آتا ہے

اٹھارہویں صدی عیسوی میں بہت سے یورپین مصنفین نے اردو زبان کے قواعد مرتب کئے۔ قواعد نویسی کی داستان بہت طویل ہے، جس کا ذکر مولوی عبدالحق نے قواعد اردو کے مقدمے میں کیا ہے۔

انیسویں صدی اردو نثر کے لئے بہت مفید ثابت ہوئی۔ ۱۸۰۰ء کو لارڈ ولزلی نے کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کا افتتاح کیا۔ اس میں فارسی، عربی اور اردو زبان کی تدریس کے شعبے موجود تھے اس کالج کے قیام سے قبل ڈاکٹر گلکرائسٹ نے ایک نجی مدرسہ کھول رکھا تھا اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازموں کو پرائیویٹ

اردو پڑھاتے تھے۔ انہوں نے اردو قواعد اور لغات بھی لکھی تھی یہی ڈاکٹر جان گلکرائسٹ شعبہ ہندوستانی کے سربراہ مقرر ہوئے۔ اس شعبے میں زبان کی تدریس کے علاوہ تصنیف و تالیف کا شعبہ بھی موجود تھا۔ ڈاکٹر گلکرائسٹ کی زیر نگرانی اس شعبے میں ساٹھ کے قریب ادبی کتب لکھی گئیں جن میں سے مندرجہ ذیل قابلِ ذکر ہیں۔

اخلاق ہندی	مصنفہ	میر بہادر علی حسینی	مطبوعہ	۱۸۰۳ء
توتا کہانی	"	سید حیدر بخش حیدری	"	۱۸۰۴ء
گلشن ہند	"	"	"	"
باغ اردو	"	شیر علی افسوس	"	"
شکنتلا	"	کاظم علی جوان	"	"
گلشن ہند	"	مرزا علی لطف	"	"
باغ و بہار	"	میر امن دہلوی	"	"
آرائش محفل	"	حیدر بخش حیدری	"	"
نثر بے نظیر	"	بہادر علی حسینی	"	"
مادھونل اور کام کندلا	"	مظہر علی جوان	"	"
بیتال پچیسی	"	"	"	"
مذہب عشق	"	نہال چند لاہوری	"	۱۸۰۴ء
خرد افروز	"	حفیظ الدین	"	۱۸۰۵ء
آرائش محفل	"	شیر علی افسوس	"	۱۸۰۸ء
سنگھاسن بتیسی	"	للو لال جی		
اخوان الصفاء	"	اکرام علی		

فورٹ ولیم کالج میں ان کے علاوہ بھی بہت سی کتب لکھی گئیں۔ جن کا موضوع گرائمر، لغات تاریخ یا اخلاقیات ہے۔ مگر ان میں صرف مذکورہ کتب کو شہرت نصیب ہوئی اور سب سے زیادہ شہرت باغ و بہار اور اس کے مصنف میر امن کو حاصل ہوئی۔

فورٹ ولیم کالج کے مصنفین کے ہاں ایک بات قدر مشترک کی حیثیت رکھتی

ہے۔ وہ ہے سادہ اور سلیس انداز بیان۔ ان مصنفین نے بول چال کی سادہ نثر میں کتابیں لکھی۔ بول چال کی زبان کو مدنظر رکھنے کی بدولت ان کے ہاں روزمرہ اور محاورہ کا بھرپور استعمال ہوا اور بول چال کی زبان کے اندر تخلیقی امکانات واضح ہوئے۔

ان مصنفین نے زبان کے مزاج اور لفظوں کی تخلیقی قوت کا اندازہ کیا اور لفظوں کا درست انتخاب کرنے کی کوشش کی۔ فارسی آمیز اور ثقیل عبارت لکھنے والے جو کام قافیے اور سجع سے لیتے تھے۔ ان مصنفین نے وہی کام لفظوں کے درست انتخاب سے لیا۔ سلیس اور سادہ زبان لکھنے کی وجہ سے ان کے ہاں جذبات نگاری میں حقیقت جھلکتی دکھائی دیتی ہے اور منظر نگاری میں آپ کے عہد کی معاشرت کی تصویر بالکل نمایاں نظر آتی ہے۔

میرامن کی تصنیف باغ و بہار اردو ادب کا عہد آفریں کارنامہ ہے اس میں جدید ناول کے ابتدائی خدوخال تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر یہ بے سود کاوش ہے۔ ہاں یہ کتاب اپنے خوبصورت اسلوب اور اپنے دلکش انداز بیان کی بدولت ایک زندہ کتاب ہے۔ اس کے قصے میں کوئی ندرت نہیں پائی جاتی۔ ساری ندرت اس کے اسلوب بیان اور انداز پیش کش میں ہے۔ اس میں کل پانچ قصے ہیں۔ آخری دو قصے اختصار کی وجہ سے اپنا ابتدائی اسلوب برقرار نہ رکھ سکے مگر ابتدائی قصوں میں مزے لے کر قصہ سنانے کا وہ خوبصورت انداز ہے، جس نے اسے ہمیشہ کی زندگی بخش دی ہے۔ میرامن قصہ گوئی کے فن سے بخوبی آشنا ہیں۔

میرامن دہلوی تھے اور انہیں دہلوی ہونے پر ناز ہے، ان کے ہاں دہلی کا روزمرہ اور محاورہ ملتا ہے۔ میرامن نے ایک اور کتاب گنج خوبی بھی لکھی۔

فورٹ ولیم کالج کے دیگر اہم مصنفین میں میر شیر علی افسوس۔ نہال چند لاہوری مظہر علی ولا، للولال کوی، خلیل خاں اشک، حیدر بخش حیدری، بہادر علی حسینی، کاظم علی جوان اور مولوی اکرام علی نے شہرت پائی۔ حیدری، افسوس اور حسینی کا مختصر تعارف یوں ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے ایک اہم مصنف حیدر بخش حیدری دہلی میں پیدا ہوئے تعلیم پائی اور پھر فکر روزگار انہیں کھینچ کر کلکتہ لے گئی۔ جہاں وہ قصہ مہر ماہ لکھ کر

جان گلکرائسٹ کے پاس پہنچے۔ انہوں نے قصہ پسند کیا اور حیدری کو سرکار اور برسرِ روزگار کر دیا۔ قصہ مہر و ماہ زمانے کے دھندلکوں میں کہیں گم ہوگیا جس کا کوئی سراغ نہ مل سکا۔ ایسے ہی ایک اور اہم تصانیف قصہ لیلیٰ مجنوں بھی کہیں کھو گئی۔ حیدری شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی۔ ان کی تصانیف کی فہرست یہ ہے:

قصہ مہر و ماہ (گم شدہ)

قصہ لیلیٰ مجنوں (گم شدہ)

ہفت پیکر (مثنوی) ناپید ہے۔

تاریخ نادری (تاریخ جہاں کشائے نادری کا اردو ترجمہ) یہ بھی نایاب ہے۔

گلزار دانش (بہار دانش کا اردو ترجمہ)

گلدستہ حیدری، مرثیوں، حکایات، غزلیات اور متفرق تحریروں کا مجموعہ

گلشن ہند (تذکرہ)

گل مغفرت (روضۃ الشہداء کے اردو ترجمہ کا انتخاب)

آرائش محفل اور توتا کہانی

آخری دو تصانیف حیدری کی سب سے اہم تصانیف ہیں۔

حیدری نے سادہ اور سلیس زبان لکھی۔ وہ زبان کے استعمال میں قواعد کا خاص خیال رکھتے ہیں اور محاورے کے چٹخارے کا خاص خیال نہیں کرتے۔ "توتا کہانی" میں حیدری نے توتے کی زبان سے بہت سی کہانیاں سنوائی ہیں۔ حقیقت اور فطرت کو مدنظر رکھتے ہوئے معاشرت کی عکاسی کی ہے۔ وہ اشعار سے اور عبارت آرائی کے بعض دوسرے ذرائع سے لطف اندوزی کا سامان پیدا کر لیتے ہیں۔

میر شیر علی افسوس بھی دہلی میں پیدا ہوئے۔ لکھنؤ میں ایک مدت گزاری اور مختلف صحبتیں اٹھائیں۔ فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہوکر باغ اردو اور آرائش محفل دو کتابیں ترتیب دیں۔

آرائش محفل منشی سبحان رائے کی کتاب "خلاصۃ التواریخ" کا اردو ترجمہ ہے یہ کتاب ۱۸۰۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کی عبارت مقفیٰ ہے اور کسی قدر مشکل بھی۔ البتہ باغ اردو جو کہ شیخ سعدی کی گلستان کا ترجمہ ہے۔ آسان زبان میں ہے۔ اگرچہ اکثر

اوقات وہ فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ کر دیتے ہیں، جو ذوق سلیم پر گراں گزرتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے ایک اہم نثر نگار میر بہادر علی حسینی بھی تھے۔ حسینی قرآن پاک کا ترجمہ کرنے والوں میں بھی شامل تھے۔ انہوں نے نثر بے نظیر، اخلاق ہندی اور رسالہ گلکرسٹ تصنیف کیں۔ نثر بے نظیر میں مثنوی سحر البیان کے قصے کو نثر میں لکھا گیا ہے۔ اخلاق ہندی میں ہتوپدیش کی کہانیوں کو اردو میں منتقل کیا گیا ہے اور رسالہ گلکرسٹ میں اردو قواعد مرتب کئے گئے ہیں۔

حسینی کی نثر بے نظیر کی عبارت میں خاصا تکلف ملتا ہے۔ مگر عبارت کی روانی اور سلاست برقرار ہے۔ انہوں نے اخلاق ہندی میں سادگی کو اپنایا ہے، مگر ان کا پایہ میر امن اور حیدری سے بہت کم ہے۔

فورٹ ولیم کالج ایک لحاظ سے ایک ادبی جزیرہ تھا۔ جس کے چاروں طرف مشکل نویسی کا سمندر موجزن تھا۔ اس کالج کی ادبی تحریک سے کالج کے باہر کے لوگ زیادہ متاثر نہ ہو سکے اور خط و کتابت کے لئے قدیم، ثقیل اور مقفیٰ و مسجع زبان رائج رہی۔ فورٹ ولیم کالج کے باہر دہلی کالج کی علمی و ادبی خدمات اپنی جگہ ایک اہمیت کی حامل ہیں۔ اسی کالج کے فضلاء نے بعد میں ادب اردو کو بہت آگے بڑھایا۔

کالج سے باہر جن مصنفین نے ادبی خدمات سر انجام دیں، ان میں سے رجب علی بیگ سرور سب سے زیادہ لائق اعتنا ہیں۔ سرور میر امن کا رد عمل ہیں۔ میر امن کو دہلوی ہونے پر ناز ہے، تو سرور کو لکھنوی ہونے پر فخر ہے۔ سرور ۱۷۸۵ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ بچپن اور جوانی آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے دور میں لکھنؤ میں بسر کی۔ سرور نے دس کے قریب کتب لکھیں جن کی تفصیل یہ ہے۔

(۱) فسانۂ عجائب (۲) سرور سلطانی (۳) شرار عشق (۴) شگوفۂ محبت (۵) گلزار سرور (۶) شبستان سرور (الف لیلہ کا ترجمہ) (۷) فسانۂ عبرت (۸) انشائے سرور (۹) نثر نثرہ نثار (۱۰) تہنیت جشن شادی۔

ان میں فسانۂ عجائب مقبول ترین کتاب ہے اور اپنے پر تکلف اور ثقیل انداز بیان کی وجہ سے نمایاں ہے۔ سرور کے قصے میں باغ و بہار کے مقابلے میں زیادہ پیچیدگی اور دلچسپی ہے۔ ان کے ہاں اس دور کے لکھنؤ کی فارغ البالی اور عیش و عشرت کے

خوبصورت مرقعے ملتے ہیں. مگر ثقیل اندازِ بیان کی وجہ سے قاری کو جو ذہنی کوفت اٹھانی پڑتی ہے، اس لیئے یہ بہت کم پڑھی جاتی ہے، مگر تاریخِ ادب میں یہ ادبی سے زیادہ تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

سرور کے علاوہ اس دور کے نثر نگاروں میں سر سید احمد خان، مولوی کریم الدین غلام امام شہید، غلام غوث بیخبر، امام بخش صہبائیؔ، منشی کریم الدین، خواجہ امان، انشاءاللہ خان، فقیر محمد گویا اور محمد بخش مہجور کے نام نمایاں ہیں۔

ان مصنفین میں سے خواجہ امان نے بوستانِ خیال کا ترجمہ کیا۔ انشاء نے رانی کیتکی کی کہانی اور سلکِ گوہر لکھی۔ فقیر محمد گویا نے بستانِ حکمت کے نام سے انوارِ سہیلی کا ترجمہ کیا۔ مہجور نے نورتن لکھی۔ یہ سب داستانیں ہیں۔

اس دور کے نثر نگاروں میں سر سید احمد خاں کا نام نمایاں ہے لیکن ان کا ایک عہد آفریں کارنامہ ۱۸۵۷ء کے بعد سامنے آیا۔ اس لیے انہیں دورِ جدید کا بانی بھی کہنا چاہیئے۔ دورِ قدیم میں انہوں نے آثار الصنادید اور بہت سی چھوٹی موٹی کتابیں لکھیں۔ آثار الصنادید اس دور کے مروجہ پر تکلف اندازِ بیان کا نمونہ تھی۔ اس لئے سر سید نے ۱۸۵۷ء کے بعد آثار الصنادید کو دوبارہ آسان زبان میں تحریر کیا۔

سر سید احمد خاں دورِ قدیم کے خاتم بھی ہیں اور دورِ جدید کے نقیب بھی، اس لیئے ان کا تذکرہ دورِ جدید کے فاتح کی حیثیت سے آگے آئے گا۔

تنقید

تنقید کا معنیٰ ہے کہ کھرا کھوٹا پہچاننا، مگر ادب میں یہ ایک ایسی صنف ادب کے لئے مروج ہے، جس میں ادب کے بارے میں اصولی یا عملی بحث کی جائے۔ کسی ادب پارے کی قدر و قیمت دریافت کی جائے یا اصولی طور پر یہ طے کیا جائے کہ ادب پارے کو کیسا ہونا چاہیئے یا ادب پارہ انسان یا انسانی زندگی سے کیا تعلق رکھتا ہے۔ بعض کے نزدیک اس مفہوم کے لئے موزوں تر لفظ نقد یا انتقاد ہے۔ اس خیال کے حامی حامد اللہ افسر بھی ہیں جو کہ لکھتے ہیں :

"لفظ تنقید عربی صرف و نحو کے اعتبار سے صحیح نہیں۔ اس کی جگہ نقد یا انتقاد ہونا چاہیئے۔ لیکن اردو میں اب یہ لفظ اس قدر رائج ہو گیا ہے کہ اس کی جگہ دوسرے لفظ کا استعمال مناسب نہ ہوگا۔ جہاں تک اردو زبان کا سوال ہے اسے صحیح سمجھنا چاہیئے۔"

(تنقیدی اصول اور نظریے، صفحہ: ۱۶)

اردو کے دور قدیم میں تنقید کو اس قدر درخورِ اعتنا نہ سمجھا جاتا تھا۔ جیسا کہ آج سمجھا جاتا ہے۔ اردو کی قدیم تنقید دوسری اصنافِ ادب کی طرح فارسی تنقید کے زیر اثر پروان چڑھی فارسی تنقید کا ایک میکانکی انداز تھا۔ چند اصطلاحات تھیں۔ جو ادب کی قدر و قیمت کے تعین کے لئے استعمال کی جاتی تھیں۔ یہ اصطلاحات زیادہ تر زبان اور ادب کے ظاہری پہلو سے متعلق تھیں۔

اردو میں قدیم تنقید تذکروں کی صورت میں موجود ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس دور کے مشاعروں میں بھی ایک طرح کی تنقید کی جاتی تھی مگر وہ تنقید آہ، واہ، پر مشتمل ہوتی تھی یا زبان کی خوبیوں خامیوں کے بارے میں ہوتی تھی۔ کبھی کسی لفظ کی سند مانگی جاتی تھی اور کبھی کسی شعر میں تنافرِ لفظی، تعقید اور ابطائے جلی جیسی لفظی خامیوں کی

تلاش کی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ اکثر شاعر خود شعروں میں بھی اپنا نظریہ شعر پیش کر دیتے تھے، جیسے میر کا شعر ہے :

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کئے جمع تو دیوان کیا

باقاعدہ تنقید کا معیاری نمونہ اس دور کے شاعروں کے تذکرے ہیں ان تذکروں میں میر تقی میر کا نکات الشعراء، میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو، غلام ہمدانی مصحفی کا تذکرۂ ہندی اور ریاض الفصحاء، قائم کا مخزنِ نکاتِ، قدرت اللہ خاں قاسم کا مجموعۂ نغز، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کا گلشنِ بے خار، کریم الدین کا طبقات الشعراء اور لالہ سری رام کا خمخانۂ جاوید قابلِ ذکر ہیں۔

تذکروں کی بے شمار قسمیں ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے انہیں سات قسموں میں شمار کیا ہے۔

۱۔ وہ تذکرے جن میں صرف اعلیٰ شاعروں کے مستند حالات مع ان کے عمدہ کلام کے انتخاب کے جمع کیے گئے ہیں۔

۲۔ وہ تذکرے جن میں تمام قابلِ ذکر شعراء کو جمع کیا گیا ہے۔ اور مصنف کا مقصد جامعیت اور استیعاب ہے۔

۳۔ وہ تذکرے جن کا مقصد تمام شعراء کے کلام کا عمدہ اور مفصل ترین انتخاب پیش کرنا ہے اور حالات جمع کرنے کی زیادہ اعتنا نہیں۔

۴۔ وہ تذکرے جن میں اردو شاعری کو مختلف طبقات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اور تذکرے کا مقصد اس ارتقائی تاریخ کو قلم بند کرنا ہے۔

۵۔ وہ تذکرے جو ایک مخصوص دور سے بحث کرتے ہیں۔

۶۔ وہ تذکرے جو کسی وطنی یا ادبی گروہ کے نمائندہ ہیں۔

۷۔ وہ تذکرے جن کا مقصد تنقید سخن اور اصلاح سخن ہے۔

(شعرائے اردو کے تذکرے، بحوالہ اردو تنقید کا ارتقاء:
عبادت بریلوی، صفحہ: ۹۸)

ان تذکروں میں سے بعض ترتیب زمانی کے اعتبار سے مرتب کیے گئے ہیں اور

بعض حروف تہجی کے حساب سے لکھے گئے۔

ان تذکروں میں شاعر کے کسی قدر حالات اس کی افتاد طبع اور مزاج کا تذکرہ آج ان شاعروں کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔

ان تذکروں میں تنقیدی اشارے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً کلام پر رائے، فارسی شاعروں سے ان کا مقابلہ، کلام پر اصلاح اور اس زمانے کی ادبی تحاریک کا تذکرہ وغیرہ غرض یہ تذکرے اس دور کے شاعروں اور شعری مزاج کی تفہیم میں بہت معاون ہیں۔ ان تذکروں میں اکثر صاف گوئی سے کام لیا گیا ہے، مگر بعض کے ہاں جانبداری بھی ملتی ہے بہرحال اس دور کے شاعروں کے مختلف تذکرے، اردو کے اس دور کے تنقیدی سرمائے کے امانت دار ہیں۔

اصلاح زبان کی تحریک جو کہ مرزا مظہر جانجاناں سے شروع ہو کر امام بخش ناسخ تک پہنچ کر مکمل ہوئی کا اثر اس دور کے تنقیدی مزاج پر بہت نمایاں ہے۔ اسی لئے شیفتہ نے گلشن بے خار میں نظیر اکبر آبادی کو ناپسند کیا ہے۔ اور نظیر ان کے پیمانے پر پورے نہیں اترسکے۔ نظیر کے بارے میں شیفتہ لکھتے ہیں:

"اس کے بہت سے اشعار سوقیوں کی زبان پر جاری ہیں اور ان اشعار پر نظر رکھتے ہوئے اسے شعراء کی صف میں شمار نہ کرنا چاہیئے"

(بحوالہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، جلد، صفحہ: ۸۰۴)

مختصر یہ کہ اردو زبان میں تنقید کا ابتدائی نمونہ مثنوی قطب مشتری میں ملتا ہے، جس میں ملا وجہی نے اپنا نظریۂ شعر پیش کیا ہے۔ تنقیدی شعور کی جھلکیاں مختلف تذکروں اور شاعروں کے اشعار میں عام ملتی ہیں، جیسے شیفتہ کا نظریۂ شعر ان کے ان اشعار میں نمایاں ہو رہا ہے:

وہ طرز شعر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ
معنی شگفتہ، لفظ خوش، انداز صاف ہو
شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نامقبول
اگر اسلوب عبارت میں متانت کم ہو

اردو کی تنقید نگاری میں میر تقی میر کا تذکرہ نکات الشعراء اور شیفتہ کا گلشن بے خار سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ڈراما

ڈراما کا لفظ ڈراؤ یا ڈرائے سے مشتق ہے، جس کے معنی ہیں، کر کے دکھانا۔ یہی کر کے دکھانے کی خصوصیت اس صنف کو دیگر افسانوی اصناف سے میز کرتی ہے ڈرامے کے مصنف کے لئے ضروری ہے کہ وہ سٹیج کے تقاضوں سے آگاہ ہو سٹیج کے تقاضوں سے آگاہی کے بغیر جو ڈرامے لکھے گئے ہیں وہ سٹیج نہیں کئے جا سکتے۔ اور اگر سٹیج کئے بھی گئے تو کامیاب نہیں رہے۔ سوفوکلیز، شیکسپیئر، مولیر اور السن عظیم ترین ڈرامہ نویس سمجھے جاتے ہیں، جس کی وجہ ان کا سٹیج سے تعلق ہے۔ ورنہ بہت سے عظماء کے ڈرامے محض کتابوں کی زینت بن کر رہ گئے۔

ڈرامے کے مصنف کے مدنظر ناظرین ہوتے ہیں، جن میں ہر ذہنی سطح کے لوگ شامل ہوتے ہیں۔ اس لئے ڈرامے کی زبان کے سلسلے میں اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ ڈرامے کی زبان ہر طبقہ کے لوگ سمجھ سکیں۔

ارسطو نے ڈرامے کے لئے چھ عناصر بیان کئے ہیں۔ ۱۔ کہانی، ۲۔ کردار ۳۔ الفاظ ۴۔ خیال، ۵۔ آرائش ۶۔ موسیقی۔ بعد کے نقادوں نے اس میں بعض اضافے بھی کئے ہیں۔ مثلاً مکالمہ، پلاٹ، آغاز، انتہا، انجام، تذبذب اور تصادم وغیرہ۔ مگر ڈرامے میں تین چیزیں بنیادی نوعیت کی ہیں۔ پلاٹ، کردار، مکالمہ۔

پلاٹ:

واقعات میں ربط و تسلسل اور ہم آہنگی کو پلاٹ کہا جاتا ہے۔ ڈراما نگار کے سامنے محدود وقت ہوتا ہے، جس میں اسے کہانی کو مکمل کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے اسے چاہیئے کہ وہ اختصار سے کام لے۔ ڈرامے میں آغاز، ارتقاء اور انجام میں ایک منطقی ربط ہو۔ صرف ایسے واقعات منتخب کئے جائیں، جو مرکزی خیال کو ضعف نہ پہنچائیں۔ بلکہ مرکزی خیال کو واضح کریں۔ اور مصنف کے نظریہ حیات کو متعارف

کرائیں۔ ڈرامے کی بنیاد کشمکش پر ہے۔ یہ دو طرح کی ہوتی ہے (ا) داخلی (ب) خارجی
داخلی کشمکش اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب فرد کے اندر دو نقطہ ہائے نظر
باہم متصادم ہوں۔ دل اور دماغ میں پیکار ہو۔ جیسے محبت اور فرض کے درمیان تصادم
جب فرد سماج یا سماج کے کسی ادارے سے یا افراد سے برسرپیکار ہو۔ اسے خارجی
کشمکش یا تصادم کہا جاتا ہے۔

کردار:

ڈرامے میں کردار بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب ایک فرد ایک مکالمہ بول
رہا ہو، تو اس کی شخصیت اس کے کلام سے ہم آہنگ ہو اور اس کی گفت گو صورت حال
سے متضاد نہ ہو یعنی غم، غصہ، خوشی کی حالتوں میں اس کی گفت گو انہی حالتوں کی ترجمانی
کر رہی ہو۔ ڈرامے کا کردار، ہر قسم کی جذباتی یا غیر جذباتی کیفیت پیش کرنے پر قادر ہو
اور کسی سماجی گروہ کی نمائندگی کر رہا ہو۔

مکالمہ:

ڈرامے کی کہانی مکالمے کے ذریعے مکمل ہوتی ہے۔ کبھی مکالمہ اور کبھی خود کلامی
بہر حال کرداروں کی گفتگو کہانی کو آگے بڑھاتی اور تکمیل تک پہنچاتی ہے۔
مکالمے کی زبان سادہ، دلچسپ اور رواں ہو اور کردار کی سماجی ہیئت کو ظاہر
کرنے کے ساتھ اس کی انفرادی شخصیت کو ابھارنے میں بھی معاون ہو۔
ڈراما زمانۂ قدیم سے ہی مختلف اقوام میں مروج رہا ہے۔ یونانیوں نے چھٹی
صدی ق۔م میں المیہ اور پانچویں صدی ق۔م میں طربیہ کو ترتیب دیا۔ کئی صدیوں
بعد اٹلی میں ڈراما ترقی یافتہ صورت میں سامنے آیا۔ اس میں کئی جدتیں اور اختراعیں
ہوئیں۔ دسویں صدی عیسوی میں جرمنی میں اور بارھویں صدی عیسوی میں فرانس
سپین اور انگلستان میں ڈرامے کی ابتدا ہوئی۔
ہندوستان میں ڈراما زمانۂ قدیم سے موجود تھا۔ ڈرامے کی ابتداء کے سلسلے
میں ایک ایسی روایت موجود ہے، جو دیومالائی روایت سے زیادہ حیثیت نہیں
رکھتی مگر اس سے یہ بات بہر حال ثابت ہوتی ہے کہ ہندوستان میں زمانۂ قدیم سے
ڈراما موجود تھا۔ یہ روایت خاصی طویل ہے مگر ڈرامے کے بارے میں ہندوؤں کا

بلقیدہ ممتاز منگلوری نے اندر سبھا کے مقدمے میں مختصراً یوں بیان کیا ہے :

"ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق دیوتاؤں کے دنیا کے راجا اندر اور دوسرے دیوتاؤں نے برہما سے التجا کی کہ عالم بالا کے رہنے والوں کے لئے کوئی ایسا تفریحی مشغلہ مہیا کیا جائے۔ جو ان کے شایانِ شان ہو۔ برہما نے چاروں ویدوں کے عطر نکال کر ان کے مجموعے سے رقص کا فن بنایا اور اپنی اس نئی تخلیق کو ناٹیہ وید کے نام سے موسوم کیا۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ ایک مرتبہ اندر نے برہما کی خدمت میں ایک ایسے وید کی درخواست کی، جو ان لوگوں کی دسترس میں ہو۔ جن کے لئے چاروں ویدوں کا مطالعہ ممنوع ہے برہما نے یہ درخواست منظور کر لی۔ اور یہ خدمت ناٹیہ وید تخلیق کر کے بھرت منی کے سپرد کی تاکہ وہ اسے فانیوں میں مقبول بنائیں۔ بھرت منی نے یہ فن اپنے سو لڑکوں اور چیلوں کو سکھایا، لیکن یہ محسوس ہوا کہ رقص کی بعض صورتیں ایسی ہیں جنہیں صرف عورتیں ادا کر سکتی ہیں۔ یہ صورت حال جب برہما سے بیان کی گئی، تو اس نے کچھ حسین و جمیل عورتیں پیدا کر دیں جو اپسرائیں کہلاتی ہیں۔"

(اندر سبھا، مرتبہ: ممتاز منگلوری، صفحہ ۳، ۴)

اردو زبان میں ڈرامے کی ابتداء کے سلسلے میں مختلف نظریات موجود ہیں۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی نے اس سلسلے میں مختلف محققین کی آراء پیش کرتے ہوئے آخر میں اس کی ابتداء کا سہرا سرزمین دکن کے لوگوں کے سر باندھا ہے۔ مختلف نظریات کو مختصراً ذیل میں پیش کیا جاتا ہے :

(۱) سنسکرت ادب میں کالی داس اور اس کی لازوال تخلیق شکنتلا کا مقام بہت بلند ہے۔ شکنتلا مہابھارت کا قصہ ہے۔ نواز نے اس قصے کو سنسکرت سے برج بھاشا میں منتقل کیا۔ اس نے شکنتلا ناٹک کی بجائے مہابھارت کی طرز پر یہ قصہ لکھا۔ کاظم علی جوان نے فورٹ ولیم کالج کی ملازمت کے دوران سن ۱۸۰۱ء میں اس کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس لئے ڈرامے کا اولیں نقش کاظم علی جوان کا شکنتلا ناٹک ہے۔ لیکن یہ بات درست نہیں، کیونکہ جوان نے "شکنتلا" ناٹک یا ڈرامے کی طرز پر نہیں داستان کی طرز پر لکھی ہے۔ دوسرا نظریہ واجد علی شاہ کے خاندان کے ایک شخص منے نواب کی روایت پر

مبنی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مداری لال کا کھیل ماہ منیر ۱۸۵۱ء میں لکھنؤ میں عوامی سٹیج پر کھیلا گیا

تیسرا نظریہ یہ ہے کہ ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز یورپ سے آئے ہوئے تاجروں اور مشنریوں نے کیا۔

چوتھا نظریہ ایک واقعہ پر مبنی ہے کہ گجرات کے لوگوں نے شاہجہان کے دربار میں ایک ڈرامہ دکھایا اور اس کو اپنی درخواست پیش کرنے کا ذریعہ بنایا۔

پانچواں نظریہ یہ ہے کہ اندر سبھا ڈرامے کا اولیں نقش ہے لیکن اندر سبھا سے زمانی طور پر پہلے لکھے گئے ڈراموں کے منظر عام پر آنے سے یہ نظریہ زیادہ مقبول نہیں رہا البتہ اندر سبھا کو ڈرامے کی پہلی ترقی یافتہ صورت ضرور قرار دیا جا سکتا ہے۔

چھٹا نظریہ یہ ہے کہ واجد علی شاہ اردو کے اولیں ڈرامہ نگار تھے۔ البتہ اس بات پر دو رائے ہیں کہ ان کا پہلا ڈرامہ ان کی مثنوی افسانۂ عشق پر مبنی تھا یا رادھا کنہیا کی داستان محبت پر ان کا لکھا ہوا چھوٹا سا ناٹک۔ ان ناٹکوں کو رہس کہا جاتا ہے کیونکہ رہس میں اداکاری سے زیادہ رقص و سرود ہوتا ہے۔ رقص و سرود واجد علی شاہ والی اودھ کی زندگی کا حصہ بن چکا تھا۔ وہ صرف عیش و عشرت کے لئے ہی رقص و سرود میں غرق نہ تھے بلکہ رقص اور موسیقی کے بارے میں مہارت بھی رکھتے تھے۔ ان کی اس مہارت کا ثبوت ان کی خود نوشت "بنی" ہے۔ اس لئے ان کی شخصیت رہس سے بہت مطابقت رکھتی تھی۔ انہوں نے رہس کے ممکنات کو اپنی تخلیقات میں خوبی سے اجاگر کیا ہے انہوں نے کل چھتیس رہس تصنیف کئے۔

واجد علی شاہ نے اودھ کی حکمرانی کے عہد میں رہس کی تصنیف کا سلسلہ شروع کیا پھر کلکتہ میں قید کے ایام میں یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ وہ ۷ر فروری ۱۸۵۶ء کو کلکتہ پہنچے۔ تاکہ اپنی معزولی کے خلاف اپیل کر سکیں۔ مگر مئی ۱۸۵۷ء کو فورٹ ولیم میں قید کر دیئے گئے۔ ۹ر جولائی ۱۸۵۹ء کو رہا ہوئے۔ تو مٹیا برج کلکتہ میں قیام کیا۔ ذوق شہنشاہی کی تسکین کے لئے قانون اختری وضع کیا اور ذوق طرب کے لئے رہس دکھائے جانے لگے۔ واجد علی شاہ خود ہی رہس لکھتے۔ اداکاروں کو تربیت بھی دیتے۔ اس کام کے لئے انہوں نے بہت سی عورتیں رکھی ہوئی تھیں۔ اگرچہ کلکتہ میں ان کی وہ شان نہ رہی تھی جو زمانہ شہنشاہی میں تھی۔

بہرحال واجد علی شاہ کو اردو کا پہلا ڈرامانگار ہونے کا شرف حاصل ہے۔

واجد علی شاہ کے یہ رہس عوام کے لئے نہ ہوتے تھے، مگر عوام ان سے بالکل بے خبر بھی نہ تھے۔ اس لئے شاہی سٹیج کے ساتھ ہی عوامی سٹیج تیار ہوا۔ لکھنؤ کے عوامی سٹیج کا سب سے قابل ذکر کارنامہ امانت کی "اندر سبھا" ہے۔ اندر سبھا ۱۴ر اکتوبر ۱۸۵۲ء اور ۲۵ر اگست ۱۸۵۴ء کے دوران میں لکھی گئی۔ امانت کے ڈراما اندر سبھا میں رہس کی بہت سی خصوصیات پائی جاتی ہیں مگر اس میں اداکاری کا عنصر ذرا زیادہ ہے۔ ڈرامے کی کہانی کے بعض اجزاء ہندی دیومالا میں ملتے ہیں۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں۔ قصہ سارے کا سارا دیومالائی ہے۔ اس کے کردار اور بعض واقعات مافوق الفطرت ہیں۔ اس لئے اسے تمام کا تمام سٹیج کرنا ممکن نہ تھا۔ اس میں بہت سے خلا موجود ہیں۔ بعض باتیں سٹیج کرنے کی بجائے ناظر کو سنادی جاتی ہیں اور وہ سمجھ لیتا ہے کہ یہ سب کچھ ہو گیا۔ ان کمزوریوں کے ساتھ ساتھ اس میں بہت سی فنی خوبیاں بھی موجود ہیں۔ مثلاً امانت کو محاکات پر قدرت حاصل ہے۔ انہوں نے حرکات و سکنات اور جذبات کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ امانت نے مکالموں اور پلاٹ میں ربط قائم کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اندر سبھا میں بھی قدیم ناٹکوں کی طرح ایک راوی موجود رہتا ہے۔ اس میں ناچنے گانے کا وافر سامان موجود ہے اس میں امانت کی غزلیں اور گیت بھی موجود ہیں۔ جو اپنی ایک الگ اہمیت رکھتے ہیں۔ امانت اردو کے پہلے باقاعدہ گیت نگار بھی تھے۔ امانت نے اپنے اس ناٹک کے ذریعے لکھنوی معاشرت کا ایک ایسا نقش پیش کیا ہے، جو کئی لحاظ سے بے حد مکمل ہے۔ اگرچہ فنی لحاظ سے اس میں سقم موجود ہیں اور کئی خلا بھی ہیں، جنہیں شرح اندر سبھا لکھ کر پورا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۱۸۵۷ء سے قبل ڈرامے کو مسلم معاشرے میں پسندیدگی کی نظر سے نہ دیکھا جاتا تھا خود امانت نے بھی اسے اخلاقی لحاظ سے پسندیدہ شے قرار نہیں دیا۔ امانت کے صاحبزادے اندر سبھا کا ذکر سننا بھی گوارہ نہ کرتے تھے مولوی نذیر احمد نے اپنے ناول توبۃ النصوح میں اپنے پسندیدہ کردار کے ہاتھوں جو کتابیں جلائی ہیں، ان میں اندر سبھا بھی ہے

بہرحال ڈراما رقص و سرود کی غرض سے شروع ہوا اور عیش و عشرت کی فضا میں پروان چڑھا۔

مثنوی

(۱۸۵۷ء کے بعد)

مثنوی پرامن اور پرسکون ماحول میں لکھی جا سکتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کا حادثہ خونیں امن و سکون دونوں کو تباہ کر گیا۔ مالی خوشحالی اور ذہنی سکون قصہ پارینہ ہو چکا تو کسے فرصت کہ وہ سینکڑوں اشعار پر مشتمل مثنویاں لکھتا رہے۔ مثنوی لکھنے والے شاعر بھی ۱۸۵۷ء کے بعد دوسری اصناف میں ہی طبع آزمائی کرنے لگے۔ چند ایک مثنویاں لکھی گئیں۔ یہاں تک کہ آزاد اور حالی نے مثنوی کی ہیئت میں نظمیں لکھنی شروع کر دیں مگر مثنوی ایک ہیئت تو نہیں یہ تو ایک صنف ہے۔ بہرحال جو چند ایک مثنویاں لکھی گئیں۔ ان کا مختصر سا جائزہ یہ ہے۔

حجاب زناں ۱۸۵۲ء اور ۱۸۷۳ء کے درمیانی عرصے میں منیر شکوہ آبادی نے لکھی۔ یہ قصہ چھتیس صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ ایک سلیقہ شعار لڑکی کا قصہ ہے۔ منیر لکھنؤ کی رسمی اور پر تصنع شاعری سے بیزار معلوم ہوتے ہیں۔ اس قصے میں اصلاحی رنگ غالب ہے۔ منیر نے اس میں لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کا مذاق اڑایا ہے۔ نیز تعلیم نسواں کی اہمیت، نیک و بد عورتوں کے کردار وغیرہ پر خوبصورتی سے روشنی ڈالی ہے۔ منیر نے باحیا عورت کی تصویر یوں کھینچی ہے۔

نہ بڑے پائنچے ہیں حد سے سوا　　فاعدے کی ہے کرتی اور انگیا
او بچے کرتے کہ جاتی ہے تنگ　　پائجامے کا گھیر بھی نہیں تنگ
نہیں باریک اس کا پیراہن　　کبھی کھلتا نہیں کہیں سے بدن

شوق کی مثنویوں کی عورتوں اور اس عورت میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔

منیر نے اپنی مثنوی سے وہی کام لیا ہے جو نذیر احمد نے اپنے ناولوں سے۔ داستان میں منظر نگاری اور جذبات نگاری کے زیادہ مواقع نہیں، مگر چند مواقع پر منظر نگاری اور جذبات نگاری کا کمال نظر آجاتا ہے۔ مثنوی سادہ ہے۔ قصے میں تسلسل ہے،

روانی ہے کہیں تصنع نہیں۔ بہرحال یہ ایک کامیاب مثنوی ہے۔

شامِ غریباں: ۱۲۷۹ھ ہجری میں یہ مثنوی امیر اللہ تسلیم نے قلم بند کی جو ۱۸۷۲ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوئی۔ یہ ایک عشقیہ قصے پر مشتمل ہے۔ اس قصے کے بارے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

"شامِ غریباں کی زبان پختہ آسان و رواں ہے۔ مضامین فصیح و بلیغ ہیں"۔

(اردو کی منظوم داستانیں: صفحہ ۳۹۳)

یہ ڈیڑھ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ نمونہ کلام:

پھر آخر جذبۂ دل نے کمی کی — ہوئی تاثیر پیدا برہمی کی
ادا سے صورت ابرو کھنچی وہ — طبیعت کی طرح سے ہٹ گئی وہ
چھپائی شکل اپنی دل کی صورت — گرایا خاک پر بسمل کی صورت

تسلیم نے اس کے بعد بھی مثنویاں لکھیں جن کے نام یہ ہیں۔

(۱) نالۂ تسلیم (۲) صبح خنداں (۳) دل و جان (۵) نغمہ بلبل (۶) شوکت شاہجہانی (۷) گوہر انتخاب (۸) تاریخ رام پور (۹) نواب رام پور کا سفر نامۂ یورپ۔

فریاد داغ: نواب مرزا داغ کی تصنیف ہے۔ مگر یہ کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ یہ ۸۳۸ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ مثنوی داغ نے سفر کلکتہ ۱۸۸۲ء کے بعد دو دن میں لکھی۔

صبح ازل، شام ابد، لیلۃ القدر: یہ مثنویات امیر مینائی نے لکھیں ۱۸۵۷ء سے پہلے ابر کرم اور نور تجلی دو مثنویاں لکھ چکے تھے۔ مثنویاں سب مذہبی رنگ رکھتی ہیں۔ انہوں نے ایک مثنوی میر حسن کی سحر البیان کے جواب میں بھی لکھی تھی۔ امیر کی مثنویاں روانی، سلاست اور قادر الکلامی کا خوبصورت نمونہ ہیں۔

محسن کاکوروی کی مثنویاں: محسن نے صبح تجلی، چراغ کعبہ اور شفاعت و نجات سمیت پانچ مثنویاں لکھی ہیں۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر ناظر حسین زیدی لکھتے ہیں:

"مثنویوں میں اسلامی رنگ اور تلمیحات کی باریکیاں بہت گہری ہیں۔ جنہیں سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ قرآن و احادیث کے مشہور حصے اچھی طرح ذہن نشین ہوں۔

یں ہوں۔ صبح تجلی میں جو رسول مقبول کے میلاد پر مشتمل، مناظر صبح کے ساتھ تخیل کی رفعت اور اسلامی اصطلاحات و تلمیحات کی آمیزش بہت خیال افروز ہو گئی ہے۔"

(تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، جلد ۹، صفحہ: ۲۸۰)

صبح تجلی کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

ولیل کو ختم کر چکا ہے　　آمادۂ وردِ والضحےٰ ہے
اطراف بیاضِ مطلع صاف　　والفجر کے حاشیے پر کشاف
گردوں کے غلاف میں ہے پنہاں　　مشکوٰۃ شریف مہر تاباں

یہ مثنویاں مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں اور محسن کی قادر الکلامی کا نمونہ ہیں۔

چراغ کعبہ کے تین شعر ہیں:

ہے نام خدا سوادِ تحریر　　واللیل اذا سجیٰ کی تفسیر
دریائے رواں ہے درِ نظم آج　　یہ بحرِ خفیف بحر مواج
جاتا ہے کلیم آسماں تک　　معراجِ سخن ہے لامکاں تک

مولانا شبلی نعمانی نظم گوئی کی تاریخ میں ایک برگزیدہ مقام کے حامل ہیں۔ انہوں نے مثنوی صبح امید لکھی۔ اس میں مسلمانوں کا ماضی و حال بڑی خوبصورتی اور قادر الکلامی سے پیش کیا۔ انہوں نے مسلمانوں کا ماضی یوں بیان کیا ہے:

کیا یاد نہیں وہ ایام　　جب قوم تھی مبتلائے ایام
جب وہ قوم کہ جان تھی جہاں کی　　جو تاج تھی فرق آسماں کی
تھے جس پہ نثار فتح و اقبال　　کسریٰ کو جو کر چکی تھی پامال
گل کر دیئے تھے چراغ جس نے　　قیصر کو دیئے تھے داغ جس نے

... اسماعیل میرٹھی (۱۸۴۴ء - ۱۹۱۷ء) نے بھی مثنویاں لکھیں مگر یہ زیادہ تر بچوں کے لئے ہیں۔ ان کی مثنویوں کے عنوانات یہ ہیں۔ "خدا کی صنعت"، "کوا" اور رحمت اللعالمین۔ خدا کی صفت کے دو شعر ہیں:

سرسوں پھولی بسنت آئی　　ہولی پھاگن میں رنگ لائی
پھوٹیں نئی کونپلیں شجر میں　　اک جوش بھرا ہوا ہے سر میں

"کوا" کے چند اشعار:

کوے ہیں سب دیکھے بھالے ۔ چونچ بھی کالی، پر بھی کالے
کالی کالی وردی سب کی ۔ اچھی خاصی ان کے ڈھب کی

اسماعیل میرٹھی کے ان اشعار سے ان کی قادر الکلامی اور روانی کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء — ۱۹۲۱ء) نے بھی چند ایک مثنویاں لکھی ہیں۔ ان کے عنوانات یہ ہیں:

تعلیم نسواں، نامہ بنام اودھ پنچ، آگرہ کا ایک مقدمہ، ان کی دیگر مثنویاں اس قدر مختصر ہیں کہ انہیں مثنوی کی بجائے نظم کہنا موزوں ہے۔ ان کی مثنویوں میں فارسی تراکیب اور بیان کا تکلف ملتا ہے۔ مگر موضوعات کا پھیلاؤ اور نظر کا اجتہاد ملتا ہے نام اودھ پنچ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

اے گوہر مخزن ظرافت ۔ اے جوہر معدن ظرافت
سرمایہ انبساط خاطر ۔ تسکین دل ونشاط خاطر
دیباچۂ دفتر فصاحت ۔ عنوانِ صحیفۂ بلاغت

تعلیم نسواں کے چند اشعار

تعلیم عورتوں کو بھی دینی ضرور ہے ۔ لڑکی جو بے پڑھی ہو تو وہ بے شعور ہے
حسنِ معاشرت میں سراسر فتور ہے ۔ اور اس میں والدین کا بیشک قصور ہے
ان پر فرض ہے کہ کریں کوئی بندوبست ۔ چھوڑیں نہ لڑکیوں کو جہالت میں شاد مست

اکبر الہ آبادی نے مثنوی کے سلسلے میں ایک اجتہاد یہ بھی کیا کہ ایک مثنوی رباعی کی بحر اور مثنوی کی ہیئت میں لکھی۔

۱۸۵۷ء کے بعد ہیئت کے نئے تجربات کا نیا رجحان ابھرا تو بعض شعراء نے قدیم اصناف میں ہیئت کے نئے تجربات کئے۔

محمد حسین آزاد نے ۱۸۶۷ء میں نظم کی تحریک شروع کی۔ انہوں نے مثنوی کی ہیئت میں نظمیں لکھیں۔ ایسے ہی مولانا حالی نے نظم کے لئے مثنوی کی ہیئت کو اپنایا۔ مناجات بیوہ میں ہندی بحر استعمال کر کے بیان کے لئے نئی وسعت تلاش کی۔

مثنوی کے سلسلے میں ایک نمایاں تجربہ احمد علی شوق قدوائی نے کیا۔ انہوں نے مثنوی کی ہیئت میں ایک قصہ قلم بند کیا جس کا نام "عالم خیال" ہے مگر یہ مثنوی چار حصوں پر مشتمل ہے۔ ہر حصے کی بحر مختلف ہے۔ یہ چار حصے بظاہر چار نظمیں ہیں مگر ان چاروں حصوں میں باطنی ربط ہے۔

اس مثنوی کے مواد کے بارے میں ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں:

"مثنوی عالم خیال پر بارہ ماہ اور لوک گیت کی روایت کا ہلکا اثر بھی ہے۔ بارہ ماسہ میں اظہار عشق عورت کی طرف سے ہوتا ہے اور لوک گیت میں شادی شدہ عورتوں کے جذبات کی عکاسی ہوتی ہے۔ قدیم لوک گیتوں میں کنواری لڑکیوں کے جذبات کی عکاسی نہ ہونے کے برابر ملتی ہے۔ عالم خیال میں شادی شدہ عورت کے جذبات کی عکاسی بھی ہے اور اس کی طرف سے اظہار محبت بھی"

(اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، صفحہ: ۱۱۸)

مثنوی کا انداز بیان سادہ اور سلیس ہے۔ تشبیہات میں ہندوستانی رنگ ہے اور ہندوستانی تہذیب کی جلوہ گری ہے۔

شوق نے درج ذیل مثنویاں لکھی ہیں۔

"حسن" "بہار" "برسات" "طبیعات" "اور مذہب" "گنجینہ" "قاسم و زہرا" "ترانۂ شوق"

شوق نے قاسم و زہرا ڈرامے کی طرز پر لکھی اور عالم خیال میں بھی نیا تجربہ کیا۔ ان کے ہاں فارسی تراکیب سے احتراز کے ساتھ ساتھ ہندی شاعری کا پرتو بھی ملتا ہے۔ انہوں نے عالم خیال میں خصوصاً اور باقی مثنویوں میں بھی نفسیاتی گہرائی کو خوبی سے بیان کیا ہے۔ عالم خیال کے چند اشعار یہ ہیں:

ساتھ والیوں کے ساتھ جھولنے کو جاؤں کیا
دل وہاں ہے وہ جہاں بے دلی سے گاؤں کیا
کھل پڑے گی خود بخود چاہ ہر صدا کے ساتھ
منہ سے باہر آئے گی آہ ہر صدا کے ساتھ

خیر اس بہانے سے آہیں بھر تو لوں گی میں
راگ کی لپیٹ میں نالے کر تو لوں گی میں
رخ کی بے قراریاں رخ اگر دکھائے تو
ایک رنگ آئے اور ایک رنگ جائے تو
اس کی اس کی چھیڑ چھاڑ بڑا ستم کرے
جس کے سامنے ہو منہ ناک میں وہ دم کرے

شوق کی طویل ترین مثنوی "ترانۂ شوق" ہے۔ جو گلزار نسیم کے وزن اور رنگ میں ہے۔

خواجہ الطاف حسین حالی کی مثنویاں موضوع کی وسعت اور فکر کے اجتہاد کے علاوہ فنی پختگی بھی رکھتی ہیں۔ "حب وطن" ان کی مشہور مثنوی ہے بعض مختصر مثنویوں کو نظمیں کہنا مناسب ہے۔ حب وطن میں ماضی کا کوئی قصہ نہیں، حالی کی کیفیت ہے حال کی جزئیات ہی ایک قصہ کی قائم مقام ہیں "حب وطن" کے چند اشعار ملاحظہ ہوں

قوم سے جو تمہارے ہیں برتاؤ | سوچو اے میرے پیارو داد رشرماؤ
اہل دولت کو ہے یہ استغنا | کہ نہیں بھائیوں کی کچھ پرواہ
شہر میں قحط کی دہائی ہے | جان عالم لبوں پہ آئی ہے
بھوک میں ہے کوئی نڈھال پڑا | موت کی مانگتا ہے کوئی دعا

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۴ء — ۱۹۸۲ء) نے بھی مثنویاں لکھی ہیں۔ چند ایک اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کے عنوانات یہ ہیں۔

"تہذیب" "غلط بخشی" "شاعر و خدا" "وفاداران ازلی کا پیام شاہنشاہ ہندوستان کے نام" "پند نامہ"

"تہذیب" کے چند اشعار ہیں:

گو یہ دعویٰ سچ ہے اے تہذیب کی روشن جبیں
جگمگا اٹھتا ہے پرتو سے تیرے صحن زمیں
وجد آتا ہے زمانے کو تیرے اشغال پر
ناچتی ہے خلق گھنگھروؤں کی تال پر

تیری ہی تعلیم سے کرتا ہے حاصل روزگار
گفت گو کی سحر انگریزی خموشی کا وقار
سیکھتی ہے تیرے ہی مکتب میں بزمِ آب و گل
کیسی ادا سے مسکرا کر فتح کر سکتے ہیں دل

جوش کے ہاں قادر الکلامی، موضوعات کی وسعت، فکر کا اجتہاد، انقلابی خیالات، روانی اور جزئیات کو سمیٹنے کا انداز ملتا ہے۔

احسان دانش (۱۹۱۴ء - ۱۹۸۲ء) نے بھی مثنویاں لکھیں۔ ان کی چند مثنویوں کے نام ہیں۔ دو فقیر، دو مثالیں، مزدور کی لاش وغیرہ۔

دانش کے ہاں روانی قادر الکلامی اور جذبات نگاری کا حسن ملتا ہے۔

علامہ اقبال نے بھی مثنوی کی ہیئت میں نظمیں لکھیں اور بعض نئے تجربات بھی کیے ہیں۔ مثلاً ساقی نامہ" کے ۹۹ اشعار کو سات بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان کی مثنویوں کے عنوانات ہیں "گائے اور بکری" "ماں کا خواب" "شمع" "بلال" "بلاد اسلامیہ" وغیرہ۔

برجموہن دتا تریہ کیفی کی مثنوی جگ بیتی کی ۲۵ فصلیں ہیں اور ہر فصل کا وزن مختلف ہے۔ یہ مثنوی کی ہیئت میں خوبصورت تجربہ ہے۔ جگ بیتی ایک منظوم افسانہ ہونے کی وجہ سے مثنوی کہلانے کی مستحق ہے۔

موہن لال جگر نے بھی ہندی دیو مالا سے لیا گیا ایک قصہ مثنوی کی ہیئت میں لکھا جس کا نام ہے "پیام ساوتری"۔ بہر حال مثنوی ۱۸۵۷ء کے بعد سے ۱۹۴۷ء تک کسی نہ کسی شکل میں زندہ رہی۔

قصیدہ

(۱۸۵۷ء کے بعد)

قصیدہ دربار میں پروان چڑھا اور فن کی بلندیوں تک پہنچا مگر ۱۸۵۷ء میں پرانی دنیا کی بساط ہی لپٹ گئی۔ نہ دربار رہے نہ درباری۔ غزل کا ستر اور محبوب بھی کوٹھے سے نیچے اتر آیا۔ قصیدے کا ممدوح دربار چھوڑ بیٹھا تو یہ قصیدے کا مستحق نہ رہا۔ اس لئے قصیدہ کیسے ترقی کرتا اور کیوں ترقی کرتا۔ لہٰذا قصیدے کا چراغ آخری بار لو دے کر بجھ گیا۔ اس بھڑکتے چراغ کی آخری لو رام پور نے دیکھی۔

رام پور دہلی اور لکھنؤ سے مساوی فاصلوں پر واقع ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ میں رام پور کی ریاست بھی بہت سی دوسری ریاستوں کی طرح بچ رہی تھی۔ یہاں کے نواب سخن فہم اور پایۂ شناس تھے۔ اس لئے اکثر شاعروں نے رام پور کا رخ کیا۔ یہ رامپور کے نواب یوسف علی خاں ہی تھے۔ جن کے دامن دولت سے مرزا غالب وابستہ تھے۔ بہرحال دہلی اور لکھنؤ کے شعراء رام پور میں اکٹھے ہو گئے اور ایک گنگا جمنی شاعری وجود میں آئی۔ نواب یوسف علی خاں کے بعد ۱۸۶۵ء میں ان کے بیٹے نواب کلب علی خاں مسند نشیں ہوئے تو اردو شاعری کی ترقی میں مزید اضافہ ہوا کیونکہ نواب کلب علی خود بھی نغز گو شاعر تھے۔

ذکر تھا قصیدے کا۔ رام پور میں غزل گوئی کے ساتھ ساتھ قصیدے کا وجود بھی باقی رہا۔ منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی، داغ دہلوی، جلال لکھنوی اور تسلیم نے قصیدے کا چراغ جلائے رکھا۔

منیر شکوہ آبادی (۱۸۱۴ء — ۱۸۸۰ء) ایک عرصے تک لکھنؤ میں رہے یہ ناسخ کے شاگرد ہوئے بعد میں رشک کے ہاں جانے لگے۔ کلب علی خاں کے عہد میں رام پور آئے اور یہیں آسودۂ خاک ہوئے۔ انہوں نے تین دیوان یادگار چھوڑے

قصیدے بڑے زوردار تھے۔ ان کے اشعار میں الفاظ کا شکوہ، تخیل کی بلندی اور لہجے کا جلال نمایاں ہے۔

نظام رام پوری (۱۸۱۹ء — ۱۸۷۲ء) رام پور میں ہی پیدا ہوئے۔ رواج کے مطابق جوان ہونے کے بعد فوج میں ملازم ہوئے۔ ان کی شاعری میں ایک عورت چنو کا ہاتھ بھی بتایا جاتا ہے انھوں نے بھی قصائد لکھے۔ نواب کلب علی خاں کی خدمت میں لکھے گئے ایک معروف قصیدے کا مطلع ہے:

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اٹھا کے ہاتھ
دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیئے مسکرا کے ہاتھ

اس قصیدے میں اپنی حالت زار کا بیان یوں ہے:

آنکھوں کے رنج ایسے سہے ہیں کہ کیا کہوں
لوٹا ہے پیروں سینے کو کوبہ بنا کے ہاتھ
ایسے پڑے ہیں صرف تولد کے موت کے
رستے کا بھی مکاں بکا میرزا کے ہاتھ
کچھ گاؤں کے پلے تھے وہ پہلے ہی بک گئے
خالی بھی بک گئے زرِ قیمت اٹھا کے ہاتھ
اب ایک ہے کہ درد میسر نہیں اسے
کہتا ہے کچھ اشاروں سے ہردم اٹھا کے ہاتھ

قصیدے کے یہ اشعار اس دور کی بدحالی کی خوبصورت تصویر پیش کر رہے ہیں۔

امیر مینائی (۱۸۲۸ء — ۱۹۰۰ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ نواب یوسف علی خاں کے عہد میں رام پور آئے۔ نواب کلب علی خاں کی استادی کا شرف بھی حاصل کیا۔ امیر نے کثرت سے قصائد لکھے، جو ان کے دیوان میں شامل ہیں۔ ان کے قصائد اور فصاحت و بلاغت اور جلال و جمال کا خوبصورت نمونہ ہیں۔ ایک نعتیہ قصیدے کے چند اشعار یہ ہیں:

تفکر امتیاز جان و جاناں میں ہے کیا حد کا
عروض اب تک نہ آیا ہاتھ اس بیت معقد کا

نفخت فیہ من روحی کے معنی سے ہوا ثابت
خزانہ ہے محیط اس چشمہ روح مجرد کا
گیا شبہ سمجھ میں حبل الورید آیا
رگ گردن مقام خاص ہے محبوب سرمد کا

نواب مرزا خاں داغ (۱۸۳۱ء۔ ۱۹۰۵ء) ذوق کے شاگرد تھے۔ انہوں نے دہلی کی سرزمین میں جنم لیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد رام پور مستقر ٹھہرا۔ عرصے بعد انہیں وہاں سے حیدر آباد جانا پڑا۔ داغ کے قصائد بلند پایہ ہیں۔ بلکہ رام بابو سکسینہ کی رائے تو یہ ہے:

"قصیدہ میں وہ سودا اور ذوق کے ہم پلہ کہے جا سکتے ہیں۔ البتہ ظہیر دہلوی شاگرد ذوق اس صنف میں ان کے قریب ہیں"۔

("تاریخ ادب اردو، صفحہ: ۴۴۱)

داغ کے ایک قصیدے کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔ یہ قصیدہ انہوں نے میر محبوب علی خاں کی شان میں لکھا تھا:

مطلع ہے:

کیا جواں بخت وجواں سال ہوا ہے عالم
فلک پیر بھی کھاتا ہے جوانی کی قسم

چند مزید شعر:

ہو گئی فصل بہاری میں بھی اب کے برسات
جوش سے ابر بہاراں کے ہوا یہ عالم
چرخ پر چھائی ہیں اس طرح گھٹائیں کالی
جس طرح ہوں رخ معشوق پہ زلفیں برہم
ہے سیاہ بدلیں اس روپ پہ بگلوں کی قطار
انجم کاہ کشاں کی ہو لڑی جیسے بہم

ان کے قصائد میں تشبیہات کی جدت، تخیل کی بلندی، لفظوں کی فراوانی اور فنی پختگی موجود ہے۔

ظہیر دہلوی (متوفی ۱۹۱۱ء) دہلی میں پیدا ہوئے۔ ذوق کے شاگرد تھے۔ ۱۸۵۷ء میں دہلی چھوڑی چلتے چلاتے رام پور پہنچ گئے۔ وہاں چار سال قیام کیا پھر واپس دہلی آ گئے۔ ظہیر نے اعلیٰ پائے کے قصائد لکھے اور قصیدے کی تاریخ میں اپنا نام محفوظ کر گئے۔

جلال لکھنوی (م ۱۸۳۴ء – ۱۹۰۹ء) حکیم اصغر علی داستان گو کے بیٹے تھے۔ ۱۸۵۷ء میں لکھنؤ چھوڑ کر رام پور چلے گئے۔ وہاں دوسرے اساتذۂ فن کے ساتھ مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔ ریاست نے خوب قدردانی کی۔ جلال نے بھی اعلیٰ پائے کے قصائد لکھے۔

امیر اللہ تسلیم (۱۸۳۰ء – ۱۹۱۱ء) فیض آباد کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے تسلیم ۱۸۵۷ء میں رام پور چلے گئے۔ وہاں معقول ذریعہ روزگار میسر نہ آیا۔ مگر نواب کلب علی خاں کی مسند نشینی کے بعد ان کی شان میں ایک قصیدہ پیش کیا اور دہاں بار پایا۔ تسلیم بھی عمدہ قسم کے قصائد لکھتے تھے۔ اور شوکت الفاظ، فصاحت و بلاغت وغیرہ کا خاص خیال رکھتے۔

ان مذکورہ بالا تمام شعراء کے قصائد وقت کی گرد میں دفن ہو چکے ہیں۔ مگر ایک شاعر ایسا ہے کہ جس کے قصیدے کا چراغ اب تک لو دے رہا ہے اور وہ شاعر ہے محسن کاکوروی۔

محسن کاکوروی (۱۸۲۷ء – ۱۹۰۵ء) کاکوری کے دین دار گھرانے کے فرد تھے۔ انہوں نے چار قصیدے سرور کونینؐ کی شان میں کہے ہیں۔ پہلا نعتیہ قصیدہ سولہ سال کی عمر میں کہا۔ بہاریہ مضامین سے رغبت تھی۔

پہلے قصیدے کا مطلع ہے:

پھر بہار آئی کہ ہونے لگا صحرا گلشن
نفخہ بے نام خدا نافۂ آہوئے ختن

ان کا وہ قصیدہ جو ان کی شہرت عام اور بقائے دوام کا سبب بنا اس کا مطلع ہے:

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

اس قصیدے میں شوکت الفاظ، مضمون آفرینی، منظر نگاری، تخیل کی بلندی اور انداز کا بے ساختہ پن نمایاں ہے۔ اس میں ماحول مقامی ہے۔ گنگا جمنا، بندرابن اور گوکل کا ذکر خالص مقامی فضا پیدا کر دیتا ہے۔ اِس قصیدے کے چند اشعار ہیں:

گھر میں اشنان کریں سرو قدان گوکل
جا کے جمنا پہ نہانا تو ہے اک طول امل
خبر اڑتی ہوئی آئی ہے مہابن سے ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہوا پر بادل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل
نہ کھلا آٹھ پہر میں کبھی دو چار گھڑی
پندرہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل
دیکھیے ہوگا سری کشن کا کیونکر درشن
سینۂ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بیکل
راکھیاں لے کے سلونوں کی برہمن نکلیں
تار بارش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی پل

اس قصیدے کا آخری شعر ہے

کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ
سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

یہ قصیدہ حضور اقدس کی علو مرتبت کا سچا اور پاکیزہ اظہار ہے۔ اِس میں حضور اقدس کا یہ مقام و مرتبہ بیان کیا گیا ہے:

نام احمد بزبان سر بلا میم بصدر
لب پہ ہو صل علیٰ دل میں مرے عز و جل

اس کا ہر شعر منتخب ہے اور قصیدے کے جلال و جمال کا نمونہ۔
مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء — ۱۹۱۴ء) نے بھی دو نعتیہ قصیدے لکھے ہیں۔ ایک قصیدے کے چند اشعار ہیں:

بنے ہیں مدحتِ سلطانِ دوجہاں کے لئے
سخن زباں کے لئے اور زباں دہاں کے لئے
وہ شاہ جس کا عدو جیتے جی جہنم میں
عداوت اس کی عذابِ الیم جاں کے لئے
وہ شاہ جس کا محب امن و عافیت میں مدام
محبت اس کی حصارِ حصین اماں کے لئے
وہ چاند جس سے ہوئی ظلمتِ جہاں معدوم
رہا نہ تفرقہ روز و شب زماں کے لئے
وہ پھول جس سے ہوئی سعی باغباں مشکور
رہی نہ آمد و رفت چمن خزاں کے لئے

یہ قصیدہ جدت طبع اور نزاکت خیال کا خوبصورت نمونہ ہے۔ حالی کے قصائد میں عقیدت اور مقصدیت کا امتزاج ملتا ہے۔
نظم طباطبائی (۱۸۵۳ء — ۱۹۳۳ء) کے مجموعہ شاعری میں سات قصائد ملتے ہیں۔ ان کے عنوانات یہ ہیں: (۱) ذکر بعثت و فتح مکہ (۲) قصیدہ معراج (۳) ہجرت و غزوہ بدر (۴) عہد جاہلیہ کا کفر اور پیغمبر مجاہد (۵) قصیدہ احزاب (۶) قصیدہ خیبر (۷) قصیدہ حنین۔
نظم کے قصیدہ ذکر بعثت و فتح مکہ کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

یہ کس راستے سے تو اے رہنما ہوتا ہوا آیا
ہزاروں ہی برس عالم کو تو نے راہ دکھلائی
نہ ہوتے معجزے بھی تو کیا شک تھا رسالت میں
شریعت تیری ہے فطری نبوت تیری آبائی

مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی (متوفی ۱۹۳۶ء) کے صحیفہ ولا میں نو قصائد ملتے ہیں۔ ان کے قصائد میں تغزل کے خاصے اثرات ملتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان میں نعت اور تغزل کا امتزاج ملتا ہے:

نہیں کٹتی شب فرقت لبوں پہ گھٹ کے جاں آئی
کہاں تک دل رنجور دعوائے شکیبائی
لکھی تھی تلخ کامی کیا ہمارے ہی مقدر میں
ہمیں اس زہر کے قابل تھے کیا اے چرخ مینائی
بلا سے کوئی مرجائے بلا سے کوئی رسوا ہو
اگر ہے امتحاں مقصود تو کیا خوف رسوائی

یہ اشعار خالص غزل کے شعر لگتے ہیں۔ اسی قصیدے کے چند مزید اشعار جہاں نعت کا پہلو نمایاں ہے:

ابو القاسم محمد شہسوار عرصۂ ایماں
کہ جن کی خاک پا ہے چشم دل کو کحل بینائی
انہیں کے فیض سے ادریس علموں کے ہو واضع
سلیمانؑ نے کیا حاصل انہیں سے درس بینائی

مولانا احمد رضا خاں بریلویؒ (متوفی ۱۹۲۱ء) ایک عالم دین ہونے کے ساتھ ساتھ خوش گو شاعر بھی تھے۔ آپ نے کئی نعتیہ قصائد لکھے جو ان کے مجموعہ حدائق بخشش میں ملتے ہیں۔ ایک قصیدے کے چند اشعار ملاحظہ ہوں

وہ سرور کشور رسالت جو عرش پر جلوہ گر ہوئے تھے
نئے نرالے طرب کے ساماں عرب کے مہماں کے لئے تھے
یہ چھوٹ پڑتی تھی ان کے رخ کی کہ عرش تک چاندنی تھی چھٹکی
وہ رات کیا جگمگا رہی تھی جگہ جگہ نصب آئینے تھے
نئی دلہن کی پھبن میں کعبہ نکھر کے سنورا سنور کے نکھرا
حجر کے صدقے کمر کے اک تل میں رنگ لاکھوں بناؤ کے تھے

مولانا احمد رضا خاں کے قصائد میں جوش عقیدت کے ساتھ فنی خوبیاں بھی موجود

ہیں۔ ان کے ہاں تشبیہات کی جدت، رعنائی اور فنی پختگی نمایاں ہے۔

مولانا محمد قاسم نانوتوی (متوفی ۱۸۸۰ء) کے ہاں بھی ہمیں نعتیہ قصائد مل جاتے ہیں۔ ایک قصیدہ خاصا مشہور ہے جس کا مطلع ہے:

نہ ہوئے نغمہ سرا کس طرح سے بلبل زار
کہ آئی ہے نئے سرے سے چمن چمن میں بہار

اس قصیدے کے آخری تین شعر یہ ہیں:

امیدیں لاکھ ہیں لیکن بڑی امید ہے یہ
کہ ہو سگانِ مدینہ میں میرا نام شمار
جیوں تو سگانِ حرم کے تیرے پھروں
مروں تو کھائیں مدینہ کے مجھ کو مرغ و مار
اڑا کے باد مری مشت خاک کو پس مرگ
کرے حضور کے روضے کے آس پاس نثار

اقبال سہیل (متوفی ۱۹۵۵ء) نے نعتیہ قصائد میں انفرادیت پیدا کی ہے۔ ان کے ایک قصیدے کی مدح یوں ہے:

محمدؐ وہ کتاب کون کا طغرائے پیشانی
محمدؐ وہ حریم قدس کا شمع شبستانی
محمدؐ یعنی وہ حرف نخستیں کلک فطرت کا
محمدؐ یعنی وہ اعضائے توقیعات ربانی
وہ فاتح جس کا پرچم اطلس زنگاری گردوں
وہ امی جس کے آگے عقل کل طفل دبستانی

مہاراجہ سرکشن پرشاد (متوفی ۱۹۴۰ء) کے ہدیہ شاد میں بھی نعتیہ قصائد ملتے ہیں۔ ان کے ایک قصیدے کی مدح یوں ہے:

ساقیا پلا شراب طہور
تاکہ ہو جاؤں نشے میں چور

نعت کرنی ہے مجھ کو ان کی رقم
ہے لقب جن کا سرورِ جمہور
ان کا پرتو ہے سب جلال و جمال
حرمین ان کے نور سے معمور

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء ـ ۱۹۸۲ء) کے نعتیہ قصائد بھی ان کی فنی پختگی خوش ادائی کے آئینہ دار ہیں۔ ایک قصیدے کے تین شعر ہیں:

اے کہ تیرے جلال سے ہل گئی بزم کافری
رعشۂ خوف بن گیا، رقصِ بتانِ آذری
خشک عرب کی ریگ لہرا اٹھی نیاز کی
قلزمِ نازِ حسن میں اف ری تری شناوری
اے کہ ترا غبار راہِ تابشِ روئے مہتاب
اے کہ ترا نشانِ پا نازشِ مہرِ خاوری

میں نے ۱۸۵۷ء کے بعد کے دور کے قصائد میں سے بیشتر نعتیہ قصائد کی مثالیں اس لئے پیش کی ہیں کہ درباری قصیدہ ختم ہو رہا تھا اور اس کا فنی حسن بھی ماند پڑ رہا تھا۔ ایک دربار یعنی دربارِ رسالت باقی تھا اور اس کی مدح سرائی بھی بیسویں صدی میں قصیدہ تقریباً متروک ہی ہوگیا ہے۔ پہلی جنگ عظیم نے پرانی دنیا ہی تہہ و بالا کردی اور دوسری جنگ عظیم نے ایک نئی دنیا کی تخلیق کی بنا ڈالی ہے۔ قیام پاکستان سے قبل بعض شعرا نے قصیدے لکھے ہیں ایسے ہی نجم اکبرآبادی نے بھی قصیدے لکھے۔ جن کی موضوع بھی آئمہ کرام کی مدح ہے۔ بہرحال قصیدہ اپنے انجام کو پہنچ گیا اور نئے دور میں قصیدہ ایک کھوئی ہوئی آواز قرار پایا۔ مگر نعتیہ قصیدے اب بھی لکھے جا رہے ہیں لیکن قصیدے کے چمن پر وہ پہلی سی بہار کبھی نہ آئے گی۔

مرثیہ (۱۸۵۷ء کے بعد)

انیس و دبیر کا زمانہ مرثیے کا سنہری دور تھا۔ ایک تو انیس و دبیر نہایت قادر الکلام شاعر تھے، اس پر طرہ یہ کہ نوابانِ اودھ سخن شناس تھے نیز مرثیہ سے مذہبی عقیدت بھی رکھتے تھے اس لئے مرثیہ گو شعراء کو درباری سرپرستی حاصل تھی انیس و دبیر نوابی کے خاتمے کے فوراً بعد یعنی ۱۸۷۵ء اور ۱۸۷۶ء میں وفات پا گئے تو مرثیے کے ایک دور کا خاتمہ ہو گیا اور ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔

یہ نیا دور جب شروع ہوا تو فضا میں ابھی انیس و دبیر کے مرثیے گونج رہے تھے اس لئے اس دور کے شعراء پر انیس و دبیر کے واضح اثرات دکھائی دیتے ہیں۔

ڈاکٹر سید صفدر حسین نے مرثیہ بعد از انیس کو تین ادوار پر تقسیم کیا ہے۔

۱۔ طبقۂ اول (۱۸۷۲ء تا ۱۹۰۰ء)

۲۔ طبقۂ دوم (۱۹۰۰ء تا ۱۹۳۰ء)

۳۔ طبقۂ سوم (۱۹۳۰ء تا ۱۹۴۴ء)

طبقہ اول کے ممتاز شاعر ہیں۔ سید میرزا تعشق، سید مہدی حسین ماہر، میر خورشید علی نفیس اور میر محمد ہادی وحید۔

میرزا تعشق (۱۲۳۹ھ - ۱۳۰۹ھ) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ معقولات و منقولات کے عالم تھے۔ ان کے مراثی کی تین جلدیں شائع ہوئیں اور بارہ مرثیے غیر مطبوعہ ہیں۔ تعشق کے ہاں نازک خیالی اور تازگیِ مضامین ملتی ہے۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر سید صفدر حسین لکھتے ہیں:

"مرثیہ گوئی میں تعشق کی سب سے بڑی انفرادیت یہی ہے کہ انہوں نے تغزل اور مرثیت دونوں کو ملا کر ایسا پر دلآویز رنگ نکال لیا جو آج تک پسندیدہ ہے لیکن اس امتزاج میں مرثیت کا چہرہ نہیں بگڑنے پایا۔" (مرثیہ بعد انیس، صفحہ: ۴۲، ۴۴)

حضرت حر کے حال میں ایک مرثیے کا چہرہ ہے۔ جس میں حضرت حسین کی محبت کا قلبِ حر پر اثر دکھایا ہے:

یہ سچ ہے دنیا میں شبِ ہجر بلا ہوتی ہے — دمبدم آرزوئے مرگ سوا ہوتی ہے
آہ سینے کے لئے تیر جفا ہوتی ہے — دل جلاتی ہے جو ٹھنڈی بھی ہوا ہوتی ہے
زندگی کہتے ہیں دنیا کے گزر جانے کو
دل تڑپتا ہے گلا کاٹ کے مر جانے کو

کرب میں رات جدائی کی بسر ہوتی ہے — مے گلرنگ بجائے خونِ جگر ہوتی ہے
دل کو تعجیل فراقِ تن دسر ہوتی ہے — عید ہوتی ہے جو ملنے کی سحر ہوتی ہے
لاکھ روکیں رہ الفت کے بھلانے والے
جاتے ہیں کوچۂ محبوب میں جانے والے

نواب مہدی حسین ماہر (متوفی ۱۳۲۵ھ) لکھنؤ سے تعلق رکھتے تھے۔ ڈاکٹر صفدر حسین کا بیان ہے:

"ان کے محض دو مرثیے ہماری نظر سے گزرے ہیں جن کا سال تصنیف بھی معلوم نہیں ہو سکا لیکن پھر بھی ان آئینوں میں ماہر کی نازک خیالی، جوشِ بیان ندرت، اسلوب واقعہ نگاری اور مطالعہ فطرت کی صورت صاف نمایاں ہے"
(مرثیہ بعد از انیس، صفحہ: ۶۹)

ایک مرثیے کے چہرے کے دو بند ملاحظہ ہوں:

گردوں پہ جب کھلا علم زر فشانِ صبح — ہونے لگا افق سے نمایاں نشانِ صبح
شاخوں پہ نغمہ زن جو ہوئے طائرانِ صبح — اکبر نے دی سپاہِ خدا میں اذانِ صبح
آگاہ تھے جو راہ حصول ثواب سے
اٹھے سب آنکھیں ملتے ہوئے فرشِ خواب سے

خیمے کے در سے ایک لئے فلک نگاہ کی — اک تشنہ لب نے سر ہوا کھا کے راہ لی
بستر لپیٹ کر کسی جاگنے نے آہ کی — دیکھی کسی نے غور سے کثرت سپاہ کی
نکلے دلیر عہد وفا باندھتے ہوئے
ڈیوڑھی پہ آئے بند قبا باندھتے ہوئے

ان اشعار پر میر انیس کے اثرات نمایاں ہیں۔ خصوصاً پہلے بند کے دوسرے مصرعے میں میر انیس کے اس مصرعے کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔

ہونے لگا افق سے ہویدا نشانِ صبح

میر خورشید علی نفیس (متوفی ۱۹۰۱ء) فیض آباد میں پیدا ہوئے بعد میں لکھنؤ میں مستقل آباد ہوئے۔ انھوں نے اپنے مراثی میں فصاحت و بلاغت، صفائی، روانی اور صنائع بدائع کا خاص خیال رکھا ہے۔ ایک مرثیے میں صبح کا منظر یوں بیان کیا ہے:

پیدا فلک پہ ہوئے آثار صبح کے تاروں نے کیا عزم سفر ساتھ قمر کے
نوبت جو بجی صبح کی لشکر میں ادھر کے اٹھے ادھر انصار شہ جن و بشر کے

شکوہ تھا نہ اب پیاس کا نہ خوف اجل کا
اک شور ہوا حی علی خیر عمل کا

میر محمد ہادی وحید (۱۸۳۲ء - ۱۸۸۶ء) میر انیس کے بھتیجے تھے۔ سات سو صفحات پر مشتمل مراثی کی دو جلدیں یادگار چھوڑیں۔ ان کا تخیل وسیع، کلام زور دار اور اصطلاحات سے بھرپور ہے۔ ان کے ہاں رعایت لفظی و معنوی بھی ملتی ہے امام کی آمد پر یزیدی فوجوں میں انتشار کی کیفیت یوں بیان کی ہے:

آفت میں شامیانِ سیہ رو ہیں مبتلا
ہے آیہ دہے فوج عدا اس کا ذکر کیا
ہے مصریوں کو جان جو شیریں دمِ وغا
منہ سے نبات کرتے ہیں تے ہوش ہیں بجا
زائل رخوں سے اہل یمن کا جو رنگ ہے
ہم شکل آئینہ حلبی فوج دنگ ہے

طبقہ دوم کے شعراء میں سے مرزا محمد جعفر اوج پیارے صاحب رشید، شاد عظیم آبادی اور عارف لکھنوی نمایاں ہیں:

مرزا محمد جعفر اوج (۱۲۹۵ھ — ۱۳۳۵ھ) مرزا دبیر کے صاحبزادے تھے۔ ان کے کلام میں انیس اور دبیر دونوں کے اثرات موجود ہیں۔ ابتداء میں اپنے والد کے رنگ

میں مرثیہ کہتے تھے۔ بعد میں اپنے زمانے کے عام مذاق کے مطابق رنگِ انیس میں کہنے لگے۔ اس لئے ان کے ہاں وسعتِ تخیل، جدتِ مضامین، فصاحت و بلاغت، لطافتِ اظہار اور استعارات و تراکیب کا نیا پن ملتا ہے۔ ایک بند بطور نمونہ:

ہے رونمائے چمن قدرت نمو اس کی
نسیم صبح کو تا شام جستجو اس کی
ہے غنچے کے دلِ نازک میں آرزو اس کی
ہر ایک گل میں ہے رنگ اس کا اور بو اس کی

زبانِ مرغ خوش الحاں پہ قیل و قال اس کی
طرب افزائے گل و بلبل میں بول چال اس کی

پیارے صاحب رشید (۱۸۴۵ء — ۱۹۱۷ء) میر انیس کے نواسے تھے معقولات اور منقولات کے عالم تھے۔ انہیں عشق اور تعشق کی شاگردی کا شرف حاصل تھا۔ پہلے غزل کہتے رہے جب غزل میں پختگی پیدا ہو گئی تو مرثیہ کہنا شروع کر دیا۔ اس لئے ان کے مرثیوں میں تغزل کا رنگ ملتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے ہاں جذبات نگاری خوب ہے۔ بہارِ صبح کا ایک منظر ہے:

ایسی مستانہ روش باد بہار آئی
الجھے پھولوں میں قدم سبزے میں ٹھوکر کھائی
آنکھ نرگس کی کھلی باغ میں آہٹ پائی
شاخیں جھومیں کہ ہر اک نخل نے لی انگڑائی

بلبل اس درجہ ہوئی شاد کہ چلانے لگی
سبزہ لہرانے لگا نہر میں موج آنے لگی

ان کے بارے میں ڈاکٹر سید صفدر حسین لکھتے ہیں:

"بہار اور ساقی نامے سے انہیں اتنا شغف تھا کہ ان کا شاید ہی کوئی مرثیہ بغیر ان عنوانات کے زورِ طبع دکھلائے پورا ہوا ہو۔ مزید برآں ان مضامین کو مرثیے کے ہر حصے میں لگا دینے پر ان کو اتنی قدرت تھی کہ بقول آغا شہر جہاں چاہتے تھے بے تکلف ساقی کو پکار لیتے تھے، جس موقع پر چاہتے تھے اور

چمن آرائی کرلیتے تھے۔"

(مرثیہ بعد از انیس، صفحہ: ۱۴۴)

علی محمد شاد عظیم آبادی (۱۸۴۶ء۔ ۱۹۲۵ء) نے سو کے قریب مرثیے کہے۔ ان کے مرثیے میں انیس و دبیر کا امتزاجی رنگ موجود ہے۔ انہوں نے مرثیے سے دوراز کار مضامین خارج کیے اور اس میں اصلیت کا رنگ پیدا کرنے کی سعیِ بلیغ کی۔ انہوں نے مرثیے کا مخصوص مضمون بہار صبح یوں پیش کیا ہے۔

جب دشت ماریہ میں خزاں ہو گئی بہار
مرجھائے پھول گر گئے شاخوں سے برگ و بار
بے آب خشک ہو گیا زہراؑ کا لالہ زار
بچوں میں العطش کی رہی تین دن پکار
باقی نہ جان تھی، نہ لہو جسم زار میں
کیسی بہار آگ لگا دو بہار میں

سید محمد عارف لکھنوی (۱۸۵۹ء — ۱۹۱۶ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ خاندانِ انیس سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے دس بارہ مراثی موجود ہیں۔ ان کے مراثی میں مضمون آفرینی جوشِ بیان اور غم انگیزی ملتی ہے ڈاکٹر صفدر حسین نے ان کے کلام کی خامی کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

"مجموعی طور پر یہ نقص بھی نظر آتا ہے، کہ انیس جیسی قادر الکلامی نہ ہونے کی وجہ سے اکثر قامت خیال پر قبائے زبان مسکی ہوئی ہے جس کی وجہ سے ان کے مراثی کے چہروں میں جہاں تخیل پیمائی کا موقع ملتا ہے۔ روانی کی بجائے تکلف سا پیدا ہو جاتا ہے۔"

(مرثیہ بعد انیس، صفحہ: ۱۵۶)

آمدِ صبح کا منظر یوں بیان کیا ہے۔

رن میں جب آمدِ صبحِ عاشور ہوئی — تیرگی شرم سے ظلمات میں مستور ہوئی
صبح کے فیض سے جنگل کی زمیں طور ہوئی — خلعتِ نور ملا لیلیٔ شب حور ہوئی
وہ سماں در وہ نورِ سحری کا جلوہ — نظر آنے لگا ہر شے میں پری کا جلوہ

۱۹۲۰ء کے بعد مرثیے میں چند ایک نام نمایاں ہیں۔ یہی وہ سال ہے۔ جب علامہ اقبال نے خطبہ الہ آباد پیش کیا اور اسی سال کے آغاز میں کانگریس نے کامل آزادی کو اپنا نصب العین بنایا۔ اس دور میں مصائب کے ذکر اور تخیل کی زور آزمائی، مضمون آفرینی کے پرانے حربے مرثیے سے خارج ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس دور کے اہم مرثیہ نگاروں میں جوش ملیح آبادی، جمیل مظہری اور سید آل رضا نمایاں نظر آتے ہیں۔

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء - ۱۹۸۲ء) نے ۱۹۴۰ء میں آوازہ حق کے نام سے مرثیہ قلم بند کیا۔ اس میں امام حسینؓ کی جوانمردی کو یوں پیش کیا ہے :

کرتا ہوں رقم اب معرکہ کرب و بلا کا
طوفان تھا، سیلاب تھا رباب جفا کا
سینوں میں تلاطم تھا وہ ساماں تھا وغا کا
بشاش مگر دل تھا امام دوسرا کا
ماتھے پہ شکن تھی نہ بدن غرق عرق تھا
رخ پہ وہ صباحت تھی کہ سونے کا ورق تھا

جوش نے حسین اور انقلاب اور دوسرے چند عنوانات کے تحت چند ایک مرثیے لکھے۔

جمیل مظہری (۱۹۰۵ء - ۱۹۸۱ء) نے عرفان عشق کے نام سے ایک مرثیہ لکھا۔ جس میں ابوالکلام کے سیاسی نظریہ کی جھلک نظر آتی ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو :

اے خوشا وہ کہ جو فانوس ہدایت ہو جائیں
مشعل راہِ بہر وادیِ غربت ہو جائیں
اہلِ بینش کے لئے درسِ بصیرت ہو جائیں
ہو ضرورت تو شہید رہ ملت ہو جائیں
عزم کچھ کر کے سوئے کوچۂ قاتل پہنچیں
پیر کر خون کا دریا سر ساحل پہنچیں

جمیل مظہری نے دوسرا مرثیہ "پیمان وفا" کے عنوان سے رقم کیا۔
سید آلِ رضا (۱۸۹۶ء - ۱۹۷۸ء) نے بھی چند ایک مرثیے کہے۔ انہوں نے بھی سانحۂ کربلا کا فکری حوالہ ہمیشہ سامنے رکھا اور حسینیت اور یزیدیت کا خوب تقابل پیش کیا ایک بند ملاحظہ ہو۔

اس کو یہ ضد کہ نیا دین کا افسانہ بنے
اس کو یہ فکر کہ اسلام کا تماشہ نہ بنے
اس طرف یہ کہ مٹا ڈالو جو ویسا نہ بنے
اس طرف وہ بھی نہیں غیر جو اپنا نہ بنے
زعم اس کو کہ ابھی چوٹ کڑی باقی ہے
ناز اس کو کہ حسین ابن علی باقی ہے

مرثیہ حق و صداقت کی باطل سے پیکار کے اظہار کی وجہ سے ہمیشہ زندہ رہنے والی صنف ہے۔ مرثیے کی تخلیق کا شعلہ ہمیشہ فروزاں رہا ہے اور رہے گا۔ اگرچہ اس کا سنہری دور انیس اور دبیر کا دور ہے۔

گیت (۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء سے پہلے اردو گیت کا باقاعدہ نمونہ ہمیں امانت کی اندر سبھا میں ملتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جس شاعر نے گیت نگاری میں قابلِ ذکر قدم اٹھایا وہ بھی ڈرامہ نگار تھا۔ یہ تھا آغا حشر۔ گویا امانت نے بھی ڈرامے کی ضرورت کے پیشِ نظر گیت لکھے اور آغا حشر نے بھی۔ آغا حشر اس دور کی عام گیت نگاری سے باہر آنے کی بجائے اپنے زمانے کے مخصوص مزاج کا نمائندہ ہے:

نین کو بھائے پیتم   دل میں سمائے پیتم
بن موہے سنوریا ہمری چلی عمریا   جلدی لو خبریا، برہا ستائے پیتم
چھٹ گئیں سکھیاں سگری
بھٹکتا ہوں ڈگری ڈگری
ڈھونڈوں کون نگریا   کون پردیس جائے پیتم

(اسیر ہوس۔ بحوالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، صفحہ: ۱۶۰)

یہ گیت کوئی گہرا اثر نہیں چھوڑتے۔ بس عام سی ڈگر کے گیت ان کے مختلف ڈراموں میں موجود ہیں۔

گیت نگاری کی تاریخ میں ایک اہم نام عظمت اللہ کا ہے۔ انہوں نے گیت میں خارجی اور داخلی سطح پر بعض نئے تجربے بھی کیے۔ مثلاً انہوں نے بعض گیتوں میں مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کیا۔ اس نے اگرچہ گیت کو فائدہ عطا نہیں کیا مگر تجربے کی افادیت سے انکار بھی ممکن نہیں۔ عظمت اللہ نے بہت سے گیت لکھے اور گیت نگاری میں نئے امکانات تلاش کیے۔ ان کی بعض نظمیں:

"دام میں یاں نہ آیئے   مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا"

ایسی نظمیں ہیں جو گیت کی ہیئت کے بہت قریب ہیں۔

عظمت اللہ کے بعد اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری نے گیت میں ایک خاص مقام حاصل کیا۔ اختر شیرانی ایک کامیاب گیت نگار تھے۔ کیونکہ گیت ان کے مزاج سے بہت ہم آہنگ تھا۔ ان کے ہاں گیت کے لیے بہت سے فنی امکانات واضح ہوئے ہیں۔ ان کے گیت کا ایک ٹکڑا دیکھیے:

اب بھی نہ آئے من کے چین
بیت چلی آدھی رین
نہ کوئی ساتھی نا کوئی ساجن نا کوئی میرے پاس سہیلی
برہا کی لمبی رات گزاروں ڈر کے مارے کیسی اکیلی
نیر بہائیں کب تک نین
اب بھی نہ آئے من کے چین

(لب پہ نہ آئے من کے چین)

اختر شیرانی کے بعد حفیظ جالندھری کا نام ہے۔ انہوں نے گیت کے کینوس کو وسیع کیا اور اس کی فضا میں کشادگی پیدا کی۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں:

"حفیظ اردو شاعری میں گیت کے موجد نہیں۔ البتہ گیت کی جدید ہیئت کو بھرپور اور باشعور انداز سے برتنے کا سہرا حفیظ کے سر ہے۔ ان کے گیتوں میں موسیقیت کا آبشار ہے۔ الفاظ کے ترنم، بحروں کی موسیقی اور جذبہ کی شدت و غنایت نے ان کے گیتوں میں نغمے کا حسن اور حسن کی اشاریت کا جادو جگا دیا ہے۔ حفیظ کے گیتوں کے موضوعات کا دائرہ بھی وسیع ہے۔ اس میں عورت کے دل کی دھڑکن کا سوز و گداز بھی ہے اور کرشن بھگتی، وطن پرستی اور مناظر فطرت کا رنگ و روپ بھی"

(اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، صفحہ: ۱۶۲)

ان کا ایک گیت ہے:

آم پہ کوئل کوک اٹھی — سینے میں اک ہوک اٹھی ہے
بن جاؤں نہ کہیں سودائی — جانوروں کی رام دہائی

چبھتی ہے نس نس میں

دل ہے پرائے بس میں

حفیظ کے گیتوں میں تکمیل اور ربط مضمون جیسے چند فنی اضافے بھی ملتے ہیں:
حفیظ کے بعد گیت باقاعدہ ایک تحریک کی شکل اختیار کر لیتا ہے اس تحریک کے سرخیل ہیں "میرا جی"۔ میرا جی اپنے ذہنی پس منظر اور فکری افق کے حوالے سے گیت سے خصوصی مناسبت رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں دھرتی پوجا، ہندوستانی تہذیب خصوصاً جنگلوں سے گہری وابستگی ملتی ہے۔ میرا جی کے گیتوں میں بھی دھرتی کی ساری بو باس رچ بس گئی ہے۔ دھرتی کی باس، فضا کی دلکشی، جنگلات کا گھنا سایہ اور کسی قدر تاریکی، آبشار کا میٹھا ترنم غرض دھرتی کے سارے لوازمات ان کے گیتوں میں ملتے ہیں۔ میرا جی کے گیتوں کے بارے میں مختار صدیقی لکھتے ہیں:

"گیت میرا جی کے لئے جذبے کا غنائی اظہار ہی نہیں بلکہ کسی جذبے کی بھرپور جھلک سے عبارت ہے۔ میرا جی کے گیت اردو ثقافت کی گنگا جمنی لہروں سے شاداب ہیں، ان میں ہئیت اور موضوع کے آہنگ کا نیا احساس ملتا ہے جس سے ہماری نظم کی شاعری نئے امکانات سے شناسا ہوتی ہے۔"

(ابتدائیہ "تین رنگ"، صفحہ ۱۲)

میرا جی کے آخری مجموعہ "تین رنگ" کا پہلا گیت میرا جی کی انہی فنی صفات کا آئینہ دار ہے:

انجانے نگر من ماتے تھے

من ماتے نگر انجانے تھے

اپنی باتوں کی مستی میں سنتے رہے دل کی بستی میں

وہی گیت جو من مانے رہے

وہی راگ جو سکھ کے بہانے رہے

راتیں بیتیں دن بیت گئے راتیں بھی نئی پھر دن بھی نئے

مورکھ من ایسا ہٹیلا ہے

اسے یاد وہ رنگ پرانے رہے

انہونی کا جسے دھیان رہا ہونی نے اسے چپکے سے کہا
نہ وہ باتیں رہیں نہ زمانے رہے
جو رہے بھی تو باقی فسانے رہے
اب گیت میں رس ٹپکاتے ہیں یوں دل کی آگ بجھاتے ہیں
اب سب کے لئے وہی باولے ہیں
جو بیتے سمے میں سیانے ہیں

میراجی کے ہم عصر گیت نگاروں میں آرزو لکھنوی، مقبول حسین احمد پوری اندرجیت شرما، امرچند قیس، لطیف انور، قیوم نظر، حفیظ ہوشیارپوری اور وقار انبالوی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

غزل
(۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی ہاری جا چکی تھی۔ انگریز کا اقتدار مستحکم ہو چکا تو نئے افکار و خیالات مختلف ذرائع سے محکوم ہند میں نفوذ کرنے لگے، مگر غزل پر روایت کا رنگ اس قدر گہرا تھا کہ فوراً نئی آوازوں اور نئے افکار کی گنجائش نہ پا سکی۔

رام پور اور لکھنؤ کی بزم شعرا اسی طرح سجی رہی لیکن جنگ آزادی کی شکست نے غزل کے سوز میں تھوڑا سا اضافہ کر دیا۔ اس بزم شعر کے سرخیل امیر، داغ اور جلال تھے۔

1831-1905

(۱) نواب مرزا خاں داغ (۱۸۳۱ء — ۱۹۰۵ء) کے ہاں تخیل کا دائرہ محدود ہے۔ ان کی شاعری میں روانی، آہنگ اور غنائیت نے غزل کے خارجی پیکر کو بہت سجیلا بنا دیا ہے۔ مضامین کے اعتبار سے معاملہ بندی اور سراپا نگاری ان کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔

محبوب سے چھیڑ چھاڑ باتیں گھاتیں اور وارداتیں جس قدر خوبصورتی سے داغ نے بیان کی ہیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں کم ہی نظر آئیں گی۔ داغ کا عشق میر کی طرح کا مؤدب عشق نہیں۔ ان کے ہاں سپردگی نہیں معرکہ آرائی ہے۔ اس معرکہ آرائی اور ہنگامہ آرائی کے بارے میں فراق گورکھپوری لکھتے ہیں:

"اس تمام عمل میں ایک ہنگامہ آرائی کی شان ہے اور یہ شان اور آن بان، یہ ہما ہمی جس تیور کے ساتھ داغ کے کلام میں نظر آتی ہے۔ داغ کے پہلے یا داغ کے بعد اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتی۔ داغ کی زبان میں فلیتے بھرے ہوئے ہیں، جو رہ رہ کر چھوٹتے چلے جاتے ہیں۔ دلی کی بھرپور زندگی اور لال قلعہ کی رنگ رلیاں داغ کے کلام میں کچھ

آج روشن ... ہیں

ادھر آ تجھے دکھلائیں کہ ... پروانہ ...

اس طرح جلوہ گر ہو گئی ہیں کہ دیکھنے سننے والے دیکھتے سنتے رہ جائیں۔ گالی دینے کا بھی چہل چھیٹے مارنے کا بھی ایسا سلیقہ سب کو کہاں آتا ہے۔ دلی کی بولی ٹھولی اپنی پوری موجزنی کے ساتھ داغ کی غزلوں میں لہرا رہی ہے داغ کے متعلق رائے عامہ بالکل سچائی پر تھی کہ یہ شخص زبان کا لاثانی جادوگر ہے۔ اردو شاعری نے داغ کے برابر کا فقرے باز نہ آج تک پیدا کیا ہے اور نہ آئندہ پیدا کر سکے گی۔ داغ کے جذبات پر نفرین بھیجتے ہوئے بھی بے اختیار منہ سے واہ وا نکل جاتی ہے داغ کا تغزل سراسر واسوخت سہی لیکن اس کی بے پناہ قوت اظہار کا لوہا ماننا پڑتا ہے مغلیہ دور کی تلوار کی فاتحانہ شان اور چکا چوند پیدا کرنے والی چمک دمک جب زندگی اور جذبات کی تاریک پستیوں میں اپنے جلوے دکھاتی ہے تو وہ داغ کی شاعری بن جاتی ہے۔"

(انداز بیاں، صفحہ: ۲۵۹)

داغ کے ہاں روزمرہ اور محاورہ کی چاشنی بھی ہے اور چٹخارہ بھی محبوب سے چھیڑ چھاڑ کا مزہ بھی ہے اور اس سے بے تکلف باتیں کرنے کا لطف بھی اور کہیں کہیں زیر سطح ہلکا سا نفسیاتی تجزیہ بھی۔ لطیف اشاریت بھی ہے اور کھلی فقرے بازی بھی۔ شعر اس قدر رواں اور تیکھا کہ سادگی سے باتیں کرتا دکھائی دے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

جو گزرتے ہیں داغ پر صدمے
آپ بندہ نواز کیا جانیں

لطف مے تجھ سے کیا کہوں زاہد
ہائے کمبخت تو نے پی ہی نہیں

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

آپ پچھتائیں نہیں جور سے توبہ نہ کریں
آپ گھبرائیں نہیں داغ کا حال اچھا ہے

ناروا کہیے ناسزا کہیے
کہیے کہیے مجھے بُرا کہیے

دی مؤذن نے اذان وصل کی شب پچھلے پہر
ہائے کمبخت کو کس وقت خدا یاد آیا

بہرحال داغ نے اردو زبان اور شاعری پر یہ احسان کیا ہے کہ بے ساختہ رواں اور خوبصورت اندازِ بیان سے اردو کو مالا مال کیا ہے۔ لیکن گہرا تفکر اور وسیع تخیل جو بیک وقت دل و دماغ کو متاثر کرے، داغ کے ہاں نہیں اور نہ ہی یہ ان کے بس کا روگ ہے۔

1828 - 1900

(۵) نواب مرزا داغ کے ہم عصر شاعر امیر مینائی (۱۸۲۸ء --- ۱۹۰۰ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ امیر پُرگو شاعر تھے اور شاعری کا انداز وہی مینا کاری تھا جو داغ کے ہاں ملتا ہے۔ امیر کا شعر کہنے کا انداز تھا کہ شاگردوں کی فرمائش پر شعر کہتے تھے اکثر دو غزلے اور سہ غزلے کہہ جاتے۔ ایک بار ریاض کی فرمائش پر آپ نے ایک غزل کہی جو اس شعر کی وجہ سے مشہور ہوئی

قریب ہے یار و روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیونکر
جو چپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا

امیر کی شاعری بھی ان کی قادر الکلامی مشاقی اور پُرگوئی کی عمدہ مثال ہے۔ ان کے ہاں بھی مبتذل مضامین ملتے ہیں۔ مثلاً انگیا، کرتی اور کنگھی کا بے تکلف ذکر، سراپا نگاری وغیرہ۔

امیر کے ہاں بھی اعلیٰ تخیل اور گہرے تفکر کی کمی ہے۔ ان کی فکر اور تخیل کا دائرہ محدود ہے۔ وہ قدیم موضوعات پر طبع آزمائی کرتے رہے اور انہی کے اظہار میں اپنی مشاقی اور قادر الکلامی کے جوہر دکھاتے رہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

تجھ سے مانگوں میں تجھی کو کہ سبھی کچھ مل جائے
سَو سوالوں سے یہی ایک سوال اچھا ہے

وصل ہو جائے یہیں حشر میں کیا رکھا ہے
آج کی بات کو کیوں کل پہ اٹھا رکھا ہے

انگوریں میں تھی یہ مے پانی کی چار بوندیں
جس دن سے کھنچ گئی ہے تلوار ہو گئی ہے

امیر اور داغ کے ہم عصر جلال لکھنوی (م ۱۹۰۹ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے شاعری میں اساتذہ لکھنؤ کے پیرو کار تھے۔ مگر کنگھی چوٹی کے مضامین سے بچ گئے۔ ان کے ہاں مضامین پست ہیں۔ اور قابل ذکر چیز صرف کلام کی روانی ہے۔
داغ امیر اور جلال کے ہاں دورِ جدید کی جھلک نہیں دیکھی جاتی۔ مگر ان کے برعکس حالی، اسمٰعیل میرٹھی اور وحید الدین سلیم کے ہاں نئے دور کی نوید صاف سنائی دیتی ہے

③ **الطاف حسین حالی** (پ ۱۸۳۷ء وفات ۱۹۱۴ء) غالب کے شاگرد تھے اور جنگ آزادی سے قبل ہی شعر کہہ رہے تھے۔ غالب نے کہا تھا:

بقدر ذوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت میرے بیاں کے لئے

حالی نے **مقدمہ شعر و شاعری** لکھ کر غزل کی اصلاح کا اعلان کر دیا۔ حالی غزل کی اصلاح میں کامیاب ہوئے یا ناکام۔ مگر ایک بات واضح ہے کہ حالی نے غزل کی دنیا میں ایک ہنگامہ ضرور برپا کر دیا۔ حالی غالب کے شاگرد تھے۔ مگر پیرو نہ تھے۔ شاعری میں اگر ان کے ہاں کسی کا اتباع ہے تو شیفتہ کا۔ جن کے خیالات سے حالی بہت متاثر تھے۔

حالی نے اس وقت غزل کہنی شروع کی جب غالب، مومن اور ذوق کی آوازوں میں کسی اور کی آواز سننا ممکن نہ تھا مگر حالی کی دھیمی آواز آہستہ آہستہ سنی جانے لگی۔ یہی دھیمی آواز ان کی پہچان بھی ہے، انفرادیت بھی، انہوں نے غزلوں میں ہیئت کے دو تجربے بھی کئے۔ ایک مسلسل غزل کا تجربہ اور دوسرا غیر مردف غزل کہنے کا تجربہ، دونوں تجربے کامیاب ہوئے۔ دونوں ان کے نظریہ شعر کی عملی صورت تھے۔ ان کی غزل پر نظم کا شبہ کیا گیا۔ مگر بالآخر ان کی غزل نے اپنی انفرادیت منوالی حالی کے ہاں سپردگی، محویت، شائستگی، مہذب سادگی کا ایک خوبصورت امتزاج

ہے۔ انہیں اپنی سپردگی کا خود بھی احساس ہے۔

کیوں بڑھاتے ہو اختلاط بہت
ہم کو طاقت نہیں جدائی کی

ان کے ہاں عام انسانی صورت ملتی ہے۔ وہ عام بشری تقاضوں اور انسانی مجبوریوں کو تسلیم کرتے ہیں اور عشق و محبت میں انسانی صورت حال اور تقاضوں کو جھٹلاتے نہیں کرتے:

تقاضائے محبت ہے وگرنہ
مجھے اور جھوٹ کا تم پر گماں ہو
گھر ہے وحشت خیز اور بستی اجاڑ
ہو گئی اک اک گھڑی تجھ بن اجاڑ
اس کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت

حالی کو محمد حسن عسکری نے بھلا مانس غزل گو کہا ہے۔ بھل منساہٹ ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ وہ کہیں بھی اپنی بھل منساہٹ سے دستبرداری کے لئے تیار نہیں۔ عسکری لکھتے ہیں:

"حالی کے شعر میں انسانی روح کی مایوسانہ چیخ نہیں گو بخشی انہوں نے بھل منساہٹ اور وضع داری اور خوش اخلاقی کی اقدار کو اپنے عشق میں داخل کرنا چاہا ہے۔ خیر بہت سے اچھے اردو کے شاعر تو اتنا بھی نہیں کر سکے"

(ستارہ یا بادبان صفحہ: ۲۳۳)

تھوڑا سا آگے چل کر عسکری لکھتے ہیں:

"چونکہ اس دنیاداری میں عشق کو آوارگی اور بدچلنی کے مترادف سمجھا جاتا ہے اور حالی کو یہ اقدار بھی قبول ہیں اس لئے ان کی شخصیت کا دوسرا پہلو انہیں عشق سے روکتا ہے۔ عاقبت بینی اور افادیت پسندی کے معیار پر عشق پورا نہیں اترتا"

(ستارہ یا بادبان صفحہ ۲۳۳)

اسی لئے ان کے ہاں عشق کے بارے میں ایک منفی ردعمل بھی دکھائی دیتا ہے اور ایسے شعر بھی ملتے ہیں:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا
دوستو دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز
دیکھنا شیر سے آنکھیں نہ لڑانا ہرگز
اک دسترس سے تیری حالی بچا ہوا تھا
اس کے بھی دل پہ آخر چرکا لگا کے چھوڑا

حالی اپنی شاعری میں کسی دور کی کشمکش میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے قدیم طرز سے انحراف کیا اور جدید رنگ سخن اپنانے کی کوشش کی۔ یہ ان کا اپنا رنگ ہے۔ ان کا اپنا لہجہ ہے۔

حالی کے ہاں بے ردیف کی غزلیں بھی ملتی ہیں۔ ان بے ردیف غزلوں میں غزل مسلسل یا نظم ہونے کے پورے پورے امکانات موجود ہیں۔ قومی درد اور کرب بھی ان غزلوں میں موجود ہے۔ ایک کسک ہے اور درد ہے اور یہ اجتماعی درد اور کرب کی عطا ہے۔ مثلاً ایک بے ردیف غزل کے چند اشعار ہیں۔

وہ دل ہے شگفتہ نہ وہ بازو ہیں توانا
پہنچا ہے بس اب کوچ کا تم سمجھو زمانا
خود مہر وطن سے ہے شداعاب کے سفر میں
جانا ہے وہاں پھر کے جہاں سے نہیں آنا
دلی سے نکلتے ہی ہوا جینے سے دل سیر
گویا نہ رہا اب کہیں دنیا میں ٹھکانا

یہ بے ردیف غزل ہے۔ اشعار میں مفہوم کا تسلسل موجود ہے۔ اس میں ایک خاص بات قابل غور ہے۔ اردو غزل کی تمام روایت میں توانا بازوؤں کا ذکر ایک نئی بات ہے۔

حالی کے اشعار میں ان کا تنقیدی شعور بھی جھلک رہا ہے۔ حالی کی غزلیں ایک فکری سطح بھی رکھتی ہیں۔ ان کے چند اشعار ہیں:

دیکھ اے امید کچھ تو ہم سے نہ تو کنارا
تنہا ہی رہ گیا ہے لے دے کے اک سہارا

اک شخص کو توقع بخشش کی بے عمل ہے
اے زاہد و تمہارا ہے اس میں کیا اجارا

دنیا کے خرخشوں سے چیخ اٹھے تھے ہم اول
آخر کو رفتہ رفتہ سب ہو گئے گوارا

ہونے ہی تم تو بیدل کچھ رو دیئے سوارو
ہے لاکھ لاکھ من کا ایک اک قدم تمہارا

پھرتے ادھر اُدھر ہو کس کی تلاش میں تم
گم ہے تمہیں میں یارو باغِ ارم تمہارا

جادو رقم تو ناہیں ہم دل سے تم کو حالی
کچھ کر کے بھی دکھائے زورِ قلم تمہارا

آخری شعر میں بقول فراق گورکھپوری ادب برائے زندگی کے نظریے کی طرف اشارہ ہے۔ چوتھے شعر میں مسلمانوں کے لئے "سوار" کی علامت استعمال کی گئی ہے اور یہ شعر مسلمانوں کی پوری ملی سرگزشت بیان کر رہا ہے۔ ان کی غزلوں میں بھی کئی شعر ان کی مشہور و معروف مسدس کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔

حالی کی بے زرم ہے فراق گورکھپوری حالی کے لہجے کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اقبال نے اپنی زمینِ غزل کو جتنا گرما دیا تھا، حالی نے اسے اتنا ہی نرما دیا ہے۔ یہ دبی دبی سی، رکی رکی سی آواز اپنے ترنم سے دلوں میں نرم نرم چٹکیاں لیتی چلی جاتی ہے۔"

(انداز سے صفحہ: ۱۹۰)

1846-1731

(۴) اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء — ۱۹۲۱ء) اردو غزل میں اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے غزل کی روایتی علامتوں کے ساتھ ساتھ جدید علامتیں بھی استعمال کیں۔ انہیں دو حوالوں سے انفرادیت حاصل ہے اول ان کی فنی پختگی کہ جدید سے جدید علامتیں اور اردو شاعری کی روایتی زبان کے لئے بالکل نامانوس الفاظ

بڑی قادر الکلامی سے استعمال کیے اور دوسرا ان کا بالغ شعور۔ انہوں نے تہذیب جدید کی تفہیم کی اور اس کو بیان کرنے کے لیے نئی علامتیں اس تہذیب سے حاصل کیں۔ اکبر کے اس شعور کے بارے میں محمد حسن عسکری لکھتے ہیں :

"اس وقت تک اکبر کے سوا ایک شاعر ایسا پیدا نہیں ہوا جو نئے نشانوں کو "علامتوں" کا درجہ دینے میں کامیاب ہو سکا ہے۔ اتنا کام تو خیر حالی اور آزاد تک نے کر لیا تھا کہ پرانی علامتوں میں نئی معنویت پیدا کریں لیکن ان کے تخیل میں نئی چیزوں کو تسخیر کرنے کی صلاحیت نہیں تھی۔ اور ان ہی پر کیا منحصر ہے اکبر کے سوا آج تک کسی آدمی میں نظر نہیں آئی۔"

(جھلکیاں حصہ اول، صفحہ ۱۴۰)

مختصر یہ کہ انہوں نے غزل کی کلاسیکی زبان اور اسالیب میں نئے رُتبے معانی اور مفاہیم پیدا کیے ہیں اور ساتھ ہی جدید علامتیں بھی استعمال کی ہیں۔ اکبر کے چند ایک اشعار ملاحظہ ہوں :

نظر ان کی رہی کالج میں بس علمی زوائد پر
گرائیں چپکے چپکے بجلیاں دینی عقائد پر

بیت ستم گر کی کچھ نہ پوچھو حسیں بھی ہے ذہیں بھی ہے
نہیں ہے دل ہی پہ صرف آفت یہاں تو خطرے میں دیں بھی ہے

نور عرفاں عقل کے پردے میں پنہاں ہو گیا
ہوش میں آنا حجاب روئے جاناں ہو گیا

ان کی صورت دیکھ کر آنے لگی یادِ خدا
نورِ رخ ان کا چراغِ راہِ عرفاں ہو گیا

قرآن ہے شاہد کہ خدا حُسن سے خوش ہے
کس حسن سے بڑھ کر تو سلوکِ حسنِ عمل ہے

ان کے ہاں غزل کے تمام روایتی مضامین یعنی گیسو، رخ، گلشن، بہار، خزاں چمن نقاب وغیرہ کا بیان بھی ہے۔ ان کے ہاں متصوفانہ مضامین بھی ملتے ہیں۔ اکبر کو اس لحاظ سے جدید غزل کا بانی بھی کہا جا سکتا ہے کہ نئی پیدا ہونے

والی صورت حال کو صحیح معنی میں اکبر نے اپنی غزل میں پیش کرنے کی کوشش کی. کونسل کارلج پتلون، پتلون، بلیٹو، مالو، لوزنہ، مداری، شاہد مغرب، یہ صرف لفظ ہی نہ تھے ایک نئی دنیا کا علامتی تعارف تھے۔ اکبر نے ان علامتوں کے ذریعے نئی دنیا اپنی غزل میں پیش کی۔ یہ اکبر ہی کہہ سکتے تھے:

سایہ مغرب میں شوق دل نے پھیلائے تو پاؤں
چار ہی دن میں مگر پتلون ڈھیلی ہو گئی
کیوں کر کہوں کہ کچھ بھی نہیں خیر کے سوا
سب کچھ فنونِ مغرب میں ہے خیر کے سوا

۱۸۴۶
۱۹۱۷

محمد اسماعیل میرٹھی (۱۸۴۴ء — ۱۹۱۷ء) حالی کے ہم عصر تھے۔ ان کے ہاں بھی دورِ حاضر کے تقاضوں کا احساس ملتا ہے۔ وہ غزل گوئی سے بے نیاز ہیں۔ اور نظم گوئی کی طرف راغب ہیں۔ ان کے یہ چند شعر ان کے شاعرانہ نظریے کی ترجمانی کے لئے کافی ہیں۔

سخنورانِ زماں کی بھی ہے یہی حالت
کہ اس قدیم ڈگر کو نہ چھوڑیئے زنہار
سوائے عشق نہیں سوجھتا انہیں موضوع
سو وہ بھی خالی گھڑت کا اک طومار

اسماعیل میرٹھی کے ہاں مسلسل غزل کا رجحان ملتا ہے۔ یہ غزل مسلسل نظم کے زیادہ قریب ہے۔ اور نظم بھی وہ نظم جو مثنوی کی گود میں پل بڑھ رہی تھی۔ اسماعیل کی ایک غزل کے تین شعر ہیں:

تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا
کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا
پاؤں تلے بچھایا کیا خوب فرش خاکی
اور سر پہ لاجوردی اک سائباں بنایا
مٹی سے بیل بوٹے کیا خوشنما اُگائے
پہنا کے سبز خلعت ان کو جواں بنایا

اس غزل میں رب کا شکر ادا کر بھائی۔ جس نے ہماری گائے بنائی، کا انداز ملتا ہے۔ یہ دراصل غزل کو غزل کے پس منظر سے آزاد کرنے کی کوشش کا نتیجہ تھا۔ اسے ایرانی اثرات سے آزاد کر کے خالص ہندوستانی بنانے کی سعی تھی مگر افسوس کہ یہ سعی خاصی نامشکور تھی۔

حالی کے ایک ہم عصر، انہی کی طرح پانی پتی وحیدالدین سلیم بھی تھے۔ ان کی تنقیدات میں بھی حالی کے اثرات ہیں۔ اور ان کی شاعری میں بھی "مقدمہ" کے اثرات ہیں۔ مگر سلیم کے لئے حالی کی طرح کی بڑی شاعری کرنا ناممکن تھا۔ وہ تو اس قسم کی غزل ہی لکھ سکے۔

ایک شیشۂ فولاد ہے اک پارۂ بلور
ہوگا کسی دلبر کا دل ایسا نہ تن ایسا
سائے سے نظر کے بھی بگڑتا ہے ترا رنگ
پھولوں نے بھی پایا نہیں نازک بدن ایسا
ہونٹوں سے ابلتا ہے ترا چشمۂ کوثر
حورانِ جناں نے بھی نہ پایا دہن ایسا

محمد حسین آزاد نے حالی اور اسماعیل میرٹھی کی طرح آسان زبان بھی لکھی اور اس میں فارسی اثرات کی جگہ بھاشا کے اثرات شامل ہو گئے۔ مگر وہ بطور غزل گو کوئی بڑا مقام نہ پا سکے۔

حالی کی غزل اردو شاعری میں ایک منفرد آواز تھی۔ اسماعیل میرٹھی اور سلیم پانی پتی نے ان کے انداز کو اپنایا مگر بڑے فن کار نہ ہونے کے سبب غزل میں کوئی بڑا مقام نہ پا سکے۔ بہرحال غزل کی عمومی فضا حالی سے ایک حد تک متاثر ضرور ہوئی۔ ایرانی اثرات غزل سے کم ہونے لگے۔ اور مقامی اثرات ان کی جگہ لینے لگے۔ سامنے کی چیزوں کا اظہار ہونے لگا اور مقامی اور حقیقی استعارات و تلمیحات پر غزل کا دروازہ کھل گیا۔ مثلاً داغ کے ہاں محبوب مکمل طور پر طوائف ہے مگر حسرت کے ہاں سماج میں رہنے والی ایک عام عورت ہے۔

(۵) فضل الحسن حسرت موہانی (۱۸۷۵ء — ۱۹۵۱ء)

میدانِ سیاست کے

کے شاہسوار بھی تھے اور بزم شعر و سخن میں بھی ایک برگزیدہ مقام رکھتے تھے۔ مگر یہ حسرت کا مقام ہے کہ ان کی شاعری پر ان کی سیاست کا بہت کم اثر تھا۔ سیاست کی جھلک کسی کے چند اشعار تک محدود ہو کر رہ گئی۔ سیاست تو ایک طرف، ان کی مذہبیت کا رنگ بھی ان کی شاعری پر اثر انداز نہ ہو سکا۔ انہوں نے سیاست پر اپنی زندگی قربان کر دی مگر شاعری کی قربانی نہ دی۔ انہوں نے چکی کی مشقت اور مشقِ سخن کو ہمیشہ دو الگ خانوں میں بانٹے رکھا:

ہے مشقِ سخن جاری، چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشہ ہے حسرت کی طبیعت بھی

حسرت کا عشق ایک مجرد عشق نہیں کسی شخص کا عشق ہے۔ اس لئے محبوب یا معشوق اپنے پورے وجود سمیت ان کی شاعری میں موجود ہے۔ وہ ننگے پاؤں کوٹھے پر آتا ہے۔ حسرت کے لئے کبھی بے قرار ہوتا ہے، کبھی مہربان ہوتا ہے اور کبھی کبھی نامہربان بھی۔ اس لئے ہجر و وصال ان کے حقیقی تجربے ہیں۔ وہ کبھی مایوس ہوتے ہوئے پرامید ہو جاتے ہیں اور کبھی پرامید ہوتے ہوتے مایوس ہونے لگتے ہیں۔ محبوب کبھی جفا کرتا ہے اور کبھی نوازش اور کبھی کرم ہم رنگِ جفا۔

غزل میں جذبہ و تخیل دو بنیادی باتیں ہیں۔ بعض کے ہاں جذبے کا رنگ پھیکا ہوتا ہے اور تخیل کا رنگ گہرا۔ بعض کے ہاں تخیل کا رنگ پھیکا ہوتا ہے اور جذبے کا رنگ گہرا ہوتا ہے۔ حسرت کے ہاں بھی جذبے کا رنگ گہرا ہے۔ حسرت کا موضوع محبت ہے اور یہ محبت خالص ارضی ہے کسی قسم کی ماورائی محبت نہیں۔ مگر یہ محبت رندی اور شاہد بازی نہیں بنتی جیسے داغ کے ہاں بن گئی ہے۔ بلکہ یہ محبت ان کے دعوے کے مطابق خاصی پارسا قسم کی ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

"حسرت کا مسلک دنیاداری نہیں تھا۔ وہ ایک فقیر گوشہ نشین تھا اور قیاس غالب ہے کہ سیاست میں اس کا پھیرا بھی زیادہ تر جوگی والا پھیرا ہی ہوتا تھا۔ چنانچہ حسرت کے ہاں محبت ہی سب سے بڑا موضوع ہے اور اس کی نوعیت بھی زیادہ تر ارضی اور جذباتی ہے۔"

(اردو شاعری کا مزاج صفحہ ۲۷۶)

حسرت کے بعض اشعار زبان زدِ خاص و عام ہیں اور ان کے رنگ شاعری کے بہترین ترجمان بھی ہیں:

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لئے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

آنکھوں کے اشارے نے سب کھول دیا پردہ
ہم پر نہ چلا جادو اے چین جبین تیرا

کوئی ان کی بزم جمال سے کب اٹھا خوشی سے کہاں اٹھا
جو کبھی اٹھا بھی اٹھائے سے تو اسی طرف نگراں اٹھا

حسرت محبوب کا خاصا احترام کرتے ہیں۔ وہ اسے داغ کی طرح ذلیل کرتے برتتے ہوئے نہیں ہیں۔ وہ تو محبوب کے تغافل کو بھی التفات کا ہی ایک انداز قرار دیتے ہیں:

نہاں تغافل میں ہے رمزِ امتیاز ان کا
باندازِ جفا ہے التفات دل نواز ان کا

ہم رضا شیوہ ہیں تاویل ستم خود کر لیں
کیا ہوا ان سے اگر بات بنائی نہ گئی

حسرت کے ہاں تغزل اپنے بھرپور انداز سے موجود ہے۔ ان کے الفاظ میں موسیقی ہے اور لہجے میں نرمی، گھلاوٹ، درد اور رسیلا پن:

حسنِ جاناں سے یہ کہتا ہے مرا شہرۂ عشق
دور پہنچا ہے مرے نام سے افسانہ ترا

بے خرد ہو کے محبت کی بدولت اے عقل
نام بھی اب نہیں لیتا دل فرزانہ ترا

حسرت نے حسن و عشق کی ہر ہر انداز اور پہلو سے ترجمانی کی ہے۔ حسرت کا واحد موضوع یعنی محبت اپنی پوری پوری جولانیوں اور نیرنگیوں سمیت

کس طرح سمٹ آیا ہے:

لطف کی ان سے التجا نہ کریں — ہم نے کبھی ایسا کیا نہ کریں
مل رہے گا جو ان سے ملنا ہے — لب کو شرمندۂ دعا نہ کریں
مرضیٔ یار کے خلاف نہ ہو — لوگ میرے لئے دعا نہ کریں
شوق ان کا سو مٹ چکا حسرت — کیا کریں ہم اگر وفا نہ کریں

دیکھ اے ستم جاناں یہ نقشِ محبت ہیں
بنتے ہیں بہ دشواری مٹتے ہیں بآسانی

خرد کا نام جنوں پڑ گیا، جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے

دلوں کو فکرِ دو عالم سے کر دیا آزاد
ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

شکوۂ جور، تقاضائے کرم، عرضِ وفا
تم جو مل جاؤ کہیں ہم کو تو کیا کیا نہ کریں

ڈاکٹر یوسف حسین لکھتے ہیں:

"حسرت کی غزل سرائی عشق و محبت کی قلبی وارداتوں اور اس کی جادوائی کیفیتوں کی داستان ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود اس داستان کے ہیرو ہیں۔ ان کے نزدیک زندگی محبت سے عبارت ہے۔ اس کے بغیر زندگی بے کیف اور بے رنگ ہے۔ وہ اس کی خلش اور فسردگی سے پوری طرح لذت یاب ہیں۔ انہوں نے اپنے کلام میں عشق و محبت کے مدارج کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے اور اپنے تخیل کی مدد سے جنسی جذبے میں تغزل کی کمال بینی پیدا کر دی ہے۔ اس کمال بینی میں جنسی جذبے کا تجربہ بھی ہے اور تزکیہ بھی۔ وہ جس چیز کو عشق کہتے ہیں وہ خالص انسانی اور مجازی ہے"

("حسرت"، مشمولہ تنقیدی مقالات مرتبہ ادیب صفحہ: ۱۴۴)

حسرت کے ہاں موت کا ذکر نہیں ملتا۔ وہ زندگی کے دلدادہ تھے۔ انہوں نے زندگی کے ہر پہلو کو پیش کیا کہیں کہیں تصوف کا رنگ ان کی شاعری پر پڑا ہے۔

مگر پھیکا پھیکا سا اور دوہ اعلیٰ لہجہ کی صوفیانہ شاعری نہ کر سکے۔ حسرت کی شاعری خالص زمینی شاعری ہے۔ رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"اردو کا کوئی شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس کا محبوب اور جس کی عشق ورزی اتنی جانی پہچانی، اتنی شائستہ اور اتنی نارمل ہو جتنی حسرت کی۔ انہوں نے اپنی عاشقی کو قصۂ زمین برسرِ زمین ہی رکھا۔ اس کو نہ آسمان پر لیے لیے پھرے نہ ویرانوں میں بھٹکنے دیا۔ انہوں نے اپنے عشق کو نہ گاؤں سدھار کا حیلہ بنایا نہ بغاوت اور انقلاب کا وسیلہ، نہ یزداں اور اہرمن کا مسئلہ۔"

(جدید غزل، صفحہ: ۳۴)

حسرت کی غزل خالص زمینی ہونے کی وجہ سے ہر دم تازہ اور جواں ہے۔

6 حسرت کے ہم عصر اصغر حسین اصغر گونڈوی (۱۸۸۴ء — ۱۹۳۶ء) کا مختصر سا کلام نشاطِ روح اور سرودِ زندگی کے نام سے شائع ہوا۔ صوفی شاعروں کے بارے میں فرض کر لیا گیا ہے کہ ان کے ہاں صرف غم کا مضمون ہی مل سکتا ہے۔ مگر اصغر نے اس مفروضے کو عملاً جھٹلا دیا۔ ان کے ہاں نشاطیہ لہجہ ملتا ہے۔ تصوف میں دو احوال خاص طور پر زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔ قبض اور بسط۔ بسط کی حالت میں صوفی وجد کرتا ہے نشاط میں مگن ہوتا ہے۔ یہی چیز اصغر کے ہاں ملتی ہے۔ اصغر کی سرمستی اور نشاط ان کے اشعار میں عیاں ہے:

سرمستیوں میں شیشہ لے کے ہاتھ میں
اتنا اچھال دیں کہ ثریا کہیں جسے!

انوار کی ریزش ہو اسرار کی بارش ہو
ساغر کو جو ٹکرا دوں اس گنبدِ مینا سے

اصغر کے ہاں عشق کا اضطرار ہے۔ سرمستی ہے جوش ہے جنوں ہے۔ ان کا عشق بے قرار ہے۔ حسن و عشق کی تصویریں اصغر کے ہاں ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہیں۔

کیا مرے حال پہ انہیں سچ مچ غم تھا قاصد
تو نے دیکھا تھا ستارہ سرِ مژگاں کوئی

داد استقلبی

ہے یہ طریق عاشقی چاہیئے اس میں بے خودی
اس میں چنیں چناں کہاں اس میں اگر مگر کہاں

زلف تھی جو بکھر گئی رخ تھا کہ جو نکھر گیا
ہائے وہ شام اب کہاں ہائے وہ اب سحر کہاں

کیجیئے آج کس طرح دوڑ کے سجدۂ نیاز
یہ بھی تو ہوش اب نہیں پاؤں کہاں ہے سر کہاں

اسرار عشق ہے دل مضطر لیے ہوئے
قطرہ ہے بے قرار سمندر لیے ہوئے

گم کر دیا ہے دید نے یوں سر بسر مجھے
ملتی ہے اب انہیں سے کچھ اپنی خبر مجھے

اصغر کے ان اشعار میں تغزل، انشائیہ لہجہ، دلکشی، حسن کی تصویر کشی جذبۂ عشق کی بے اختیاری، تہذیبی شائستگی، مہذب سادگی سب کچھ موجود ہے اصغر نے زندگی کے بارے میں بھی کئی سوال اٹھائے ہیں اور ان کا جواب بھی دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ جواب ایک صوفی کے جوابات ہیں مگر اس وقت سوال اٹھانے کی روش ابھی عام ہی کتنی ہوئی تھی۔ اصغر کو شہرت تو بہت کم نصیب ہوئی مگر شاعری میں ان کا مرتبہ ہرگز کم نہیں۔

مرزا واجد حسین یاس و یگانہ چنگیزی (۱۸۸۴ء — ۱۹۵۶ء) اردو کے ایک باغی غزل گو تھے۔ وہ ایک توانا لہجے کے شاعر تھے۔ انہیں اپنے منفرد اور یگانہ ہونے کا شدید احساس ہے۔ اردو شاعروں نے منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے تعلّی کے اشعار کہے ہیں اپنی اعلیٰ مقامی کا اظہار کیا مگر یگانہ کا مستقل ذائقہ ہی یہ تعلّی ہے اور عمومی لہجہ ہی انانیت ہے۔ ان کے ہاں انا اس قدر مضبوط اور توانا ہے کہ وہ کہیں بھی سر نہ جھکا سکے۔ اکڑ ان کے ہاں ایک مستقل موضوع ہے۔ شاعری میں دو باتیں ہوتی ہیں۔ جذبہ اور تخیل۔ جذبے کے اظہار میں آدمی اپنی انا کی لاٹھی ہاتھ سے چھوڑ بیٹھتا ہے۔ اس لیے یگانہ کے ہاں جذبے سے زیادہ تخیل ملتا ہے ان کی شاعری میں تخیل کی جدت ہے اور فکر کی علویت۔ یگانہ کو اس انا پرستی

کی وجہ سے کئی پاپڑ بیلنے پڑے۔ مثلاً وہ ذہنی طور پر غالب کے معتقد تھے۔ کئی غزلیں ان کی زمینوں میں کہیں مگر وہ غالب کی تقلید کا الزام لینا نہ چاہتے تھے۔ اس لئے غالب کے خلاف محاذ کھول دیا۔ اور غالب شکن کہلانے لگے۔ اگر ہم تنقید میں نسلی اثرات کو سامنے رکھیں تو یگانہ کو ان کے چنگیزی ہونے نے کسی کے سامنے جھکنے نہ دیا۔

غالب روایت شکن تھے اس لئے طنزیہ لہجہ میں بہت ساری روایتوں کو ٹھکرا دیا۔ یگانہ کچھ زیادہ ہی روایت شکن واقع ہوئے تھے اس لئے لہجہ میں کرارا پن ہے دو ٹوک انکار کرنے کا انداز ہے۔ مگر شعریت اور غنائیت بھی موجود ہے مثلاً یہ اشعار دیکھئے:

مجھے دل کی خطا پر یاس شرمانا نہیں آتا
پرایا جرم اپنے نام لکھوانا نہیں آتا

امید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر
کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا

بس ایک نقطۂ فرضی کا نام ہے کعبہ
کسی کو مرکز تحقیق کا پتہ نہ ملا

یگانہ کے ہاں غالب کی طرح ایمائیت بھی ہے اور تمثیلی پیرایۂ بیان بھی۔ ان کے ہاں بھی غالب کی طرح سے بات کہنے کا انداز ملتا ہے یعنی کبھی بات کو درمیان سے پکڑ لیا اور کبھی کچھ کڑیاں چھوڑ دیں:

ہوش اڑ نہ جائیں صنعت بہزاد دیکھ کر
آئینہ رکھ کے سامنے تصویر دیکھنا

نفس سے صلح کا انجام ہی ہونا تھا
اپنی ہر سانس پہ رہ رہ کے پشیماں ہونا

نہ ترک اختیار آساں نہ ضبط اضطرار آساں
یہی دست دعا چلا کے اٹھ جاتا تھا دشمن پر

رہا تمثیلی پیرایۂ اظہار تو اس کی دو مثالیں یہ ہیں:

خلوت ناز کجا اور کجا اہل ہوس   زور کیا چل سکے فانوس سے پروانے کا

اب اپنی روح ہے اور سیرِ عالم بالا کنوئیں سے یوسفِ گم کردہ کارواں نکلا

یگانہ کے ہاں خالص فکر کی شاعری بھی موجود ہے مگر اس فکر کی شاعری میں بھی یگانہ کی انا مرکزی نقطے کے طور پر موجود ہے ان کے افکار بھی ان کی انانیت سے جنم لیتے ہیں :

سجدہ صبح و شام کیا کرتا غائبانہ سلام کیا کرتا

نگاہ بے نیازی نے دکھایا راستہ سیدھا
بھٹکتا کوئی کب تک جلوۂ شیخ و برہمن پر

قیامت تک یہ کالے کوس روشن ہو نہیں سکتے
عبث ہے ہمرکاب کافر و دیندار ہو جانا

پڑھ کے دو کلمے اگر کوئی مسلماں ہو جائے
پھر تو حیوان بھی دو روز میں انساں ہو جائے

آگ میں ہو جسے جلنا تو وہ ہندو بن جائے
خاک میں ہو جسے ملنا وہ مسلماں ہو جائے

فکر کی شاعری کرنے کے باوجود بھی ان کے ہاں تغزل موجود ہے مگر ان کے تغزل میں بھی وہی کرارا پن وہی طنطنہ اور وہی انانیت جلوہ گر ہے :

چتونوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا
چال سے تو کافر پہ سادگی برستی ہے

ہو رہے گا سجدہ بھی جب کسی کی یاد آئی
یاد جانے کب آئے زندہ داریٔ شب کیا

یگانہ کی شاعری میں عفو نہیں جدال بلکہ قتال ہے۔ انہیں معاف کرنے میں نہیں، کشتوں کے پشتے لگاتے میں لطف آتا ہے۔ مجتبیٰ حسین یگانہ کے بارے میں لکھتے ہیں :

"یگانہ کی شاعری میں جدال و قتال کا جتنا حوصلہ ہے، اس کا عشیر عشیر بھی درگزر کا حوصلہ ہوتا تو ان کی شاعری فطرت انسانی کی ایسی رازداں بن جاتی جس کی نظیر مشکل ہی سے کہیں اور ملتی۔" (نیم رخ، صفحہ : ۲۷)

آزاد کی روایت ہے کہ مصحفی سے یہ شعر میر تقی میر نے دوبارہ پڑھنے کی فرمائش کی تھی۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے فراق لکھتے ہیں :

"یہ شعر خارجی اور داخلی دونوں طرح اتنا مکمل ہے کہ میر سے بھی نہ رہا گیا"

(انداز ے ، صفحہ: ۴۸)

مصحفی کا کلام تصویروں کا نگار خانہ ہے۔ اس کی تصویریں فطری ہیں۔ رنگین اور خوبصورت ہیں۔ اتنی مکمل اور جامع ہیں کہ فراق نے مصحفی کے کلام کو تصویر خانہ یا پکچر گیلری کہا ہے

دل لے گیا ہے میرا وہ سیم تن چرا کر   شرما کے جو چلے ہے سارا بدن چرا کر
آستیں اس نے جو کہنی تک چڑھائی وقت صبح   آرہی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں

معاملہ بندی کے اشعار اکثر شاعروں کے ہاں مل جاتے ہیں خصوصاً لکھنؤ کے شاعروں کے ہاں تو بہت ملتے ہیں۔ مگر مصحفی کے معاملہ بندی کے اشعار معاملہ بندی کی حد سے ذرا آگے ہیں۔ ترسنے کی کیفیت بڑی خوبی سے نمایاں ہو رہی ہے۔

حسرت پہ اس مسافر بے کس کی روئیے   جو تھک کے بیٹھ جاتا ہو منزل کے سامنے
شمع شب فراق سے ہم تو بے خبر   ہم دل جلوں کو عیش کی محفل سے کیا خبر

مصحفی کی ایک خصوصیت کی سب نے تعریف کی ہے اور وہ یہ کہ مصحفی کے ہاں سنگلاخ بحروں میں بھی روانی ملتی ہے۔ یہ مصحفی کی فنی عظمت ہے کہ "لنگور کی گردن" کے قافیے ردیف والی غزل میں بھی بحروں کی سنگلاخی پر دھیان نہیں جاتا۔ مصحفی کو موسیقی سے خصوصی لگاؤ تھا۔ اس کی طویل ردیفیں بحتی ہوئی اور موسیقی کے زیر و بم ابھارتی محسوس ہوتی ہے۔

مصحفی کی زبان بھی ان کی انفرادیت کا ایک سبب ہے۔ ان کی زبان میں خوبصورت اور پر معنی الفاظ، خوبصورت تراکیب خصوصاً رنگوں اور خوشبوؤں سے متعلق الفاظ نے حسن پیدا کر دیا ہے۔ انہی خوبصورت لفظوں کے سہارے جب وہ محبوب کی تعریف کرتے ہیں۔ تو ایک حسین پیکر تراشنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں:

دیکھا تھا ایک دن اس گل کو باغ میں
آوارۂ صبا ہیں نسیم و صبا ہنوز

سکے۔ جتنی کردہ ہے رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں :

" فانی کی شاعری میں تنہا غم کو موضوع سخن بنا لینا کوئی بری بات نہیں لیکن اس غم کو اس درجہ یکسو و یکساں بنائے رکھنا قابل توجہ ضرور ہے۔ فانی کا غم متحرک غم نہیں مجہول ہے۔ فانی کو موت کا عرفان دوسرے راستوں سے نہ ہوا غم کے راستے سے ہوا اس میں کوئی مضائقہ نہیں لیکن غم یہ ہے کہ انہوں نے موت کو اس درجہ بے جان کیوں قرار دیا ہے۔ غم اور موت شاعری کے بہت بڑے موضوعات ہیں۔ لیکن فانی کو شاعری میں یہ اتنے بڑے نظر نہیں آتے۔"

(جدید غزل، صفحہ: ۵۱)

فانی کے نزدیک دلوانے کے خواب کی طرح ایک دکھ ہے ایک کرب ہے۔ مرنے والوں کا افسانہ ہے۔ فانی کو زندگی کا مزہ بھی موت کے بغیر نہیں ملتا۔ ان کے یہ اشعار زندگی کے بارے میں فانی کے رویے کی عکاسی کرتے ہیں :

اک معمہ سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

کسی کے غم کی کہانی ہے زندگی فانی
زمانہ اک فسانہ ہے مرنے والوں کا

مذاق تلخ پسندی نہ پوچھو اس دل کا
بغیر مرگ جسے زیست کا مزہ نہ ملا

بچ رہا تھا ایک آنسو وار دگر ضبط سے
جوش غم نے پھر اسی قطرے کو دریا کر دیا

(8) جگر مراد آبادی (۱۸۹۰ء — ۱۹۶۱ء) اپنی سرمستی اور سرشاری کی وجہ سے خوب سنے گئے مگر بہت کم پڑھے گئے۔ وہ مشاعروں کے شاعر تھے۔ ڈوب کر لکھتے۔ جھوم کر پڑھتے اور مشاعروں پر چھا جاتے ان کی غزل واقعی عورتوں سے باتیں کرنے سے عورتوں کے بارے میں باتیں کرنے تک پھیلی ہوئی ہے۔ ان کے موضوعات بہت محدود ہیں۔ ان کے یہاں گہرائی اور گیرائی دونوں کی کمی ہے۔ ان کے ہاں شاعری کی معراج ہے :

خیر مزاجِ حسن کی یارب　　تیز بہت ہے دل کی دھڑکن

جگر کی جس شاعری نے سٹیج پر دھوم مچا دی وہ زیادہ عرصہ زندہ رہنے والی شاعری نہ تھی۔ انہوں نے قحط بنگال اور فسادات سے متاثر ہو کر بعض اشعار اور نظمیں کہی ہیں جن میں انسانی صورت حال کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ اشعار اس دور کی انسانی صورتحال کے ترجمان ہونے کی وجہ سے زندہ اشعار ہیں:

کیا قیامت ہے اس دور ترقی میں جگر　　آدمی سے آدمی کا حق ادا ہوتا نہیں

ناز جس خاک وطن پر تھا آہ جگر　　اسی جنت پہ جہنم کا گماں ہوتا ہے

زندگی ہے نام جہد و جنگ کا　　موت کیا ہے؟ بھول جانا چاہیئے

زندگی آج بھی دلکش ہے انہی کے دم سے　　حسن اک خواب سہی عشق اک افسانہ سہی

اس دور کے نمائندہ شاعر علامہ اقبال (۱۸۷۷ء — ۱۹۳۷ء) تھے۔ اقبال مفکر بھی تھے اور حکیم بھی۔ علامہ اقبال کا اصل میدان ان کی نظم ہے مگر وہ ایک بڑے غزل گو بھی تھے۔ حالی نے غزل میں فکری سطح پیدا کرنے کی کوشش کی اور اسے زندگی سے قریب تر کر دیا۔ مگر غزل کو زندگی کے سارے رازوں سے آشنا کرنے اور حیات و کائنات کا مکمل رازداں کرنے والے علامہ اقبال تھے۔

اقبال کثیر الجہات شخصیت کے مالک تھے۔ زندگی کے گہرے رازوں کو بے نقاب دیکھ چکے تھے اس لئے ان کی غزل بھی ان کی شخصیت کی طرح وسیع گہری اور بصیرت سے مملو تھی۔ اقبال کی غزل میں ہمیں بالکل نئے موضوعات ملتے ہیں۔ یہ موضوعات ان کے فلسفہ حیات کے ترجمان ہیں۔ بعض اوقات غزل فلسفے کے بوجھ تلے کراہتے بھی لگتی ہے مگر ان کے نظریے نے غزل کو ایک نئی کشادگی، ایک نئی وسعت اور ایک ہمہ گیری عطا کی ہے۔

علامہ اقبال نے غزل کی روایت میں یہ اضافے کئے ہیں:

(۱) غزل کی زبان میں وسعت پیدا کی ہے۔ یہ زبان روایتی زبان سے الگ بھی ہے اور مشکل بھی۔ اسے اپنانا آسان نہیں۔ یہ زبان ایک فکری پس منظر رکھتی ہے اس لئے فکری شاعری کے لئے ہی موزوں و مناسب زبان ہے۔

(۲) اقبال نے غزل کے موضوعات کو بانگ گفت گو کر دن سے بلند کر کے حیات و

کائنات کی گتھیاں سلجھانے، ان کے رازوں سے نقاب سرکانے اور زندگی کو بے حجاب دیکھنے اور دکھانے تک پھیلا دیا۔

(۳) اقبال کی غزل میں ایک واضح نقطہ ملتا ہے۔ گویا ان کی غزل میں خیال آگے بڑھ کر فکر کا ہمرکاب ہو گیا ہے۔ جذبے کا بوجھل پن خیال کی لطافت اور فکر کی بلندی سے مل کر بہت لطیف ہو گیا ہے۔

(۴) اقبال نے غزل کو نئی تلمیحات، استعارات اور تشبیہات عطا کی ہیں۔ جو ایک فکری نظام کے اظہار کے لیے ضروری ہیں۔ یہ علامتیں اس فکری نظام کو ہر پہلو سے پیش کر دیتی ہیں۔ اس طرح اردو شاعری میں علامتوں کا ایک بیش بہا خزانہ جمع کر دیا ہے۔

(۵) علامہ اقبال نے ترکیب سازی کا ایک نیا طریقہ رائج کیا ہے۔ علامہ کے اس عطا کئے گئے راستے پر چل کر جدید غزل کے شاعروں نے بے شمار نئی ترکیبوں سے مالا مال کیا ہے۔

(۶) اردو غزل کی زبان جمال کی حامل تھی۔ اس میں بڑی لوچ، بڑی نرمی اور شائستگی تھی علامہ اقبال نے اسے جلال سے آشنا کر دیا ہے۔ اس طرح ایک نئی زبان سے غزل آشنا ہوئی۔

(۷) اقبال سے پہلے عشق کے دو مفاہیم رائج تھے۔ مجازی اور حقیقی۔ اقبال نے عشق کے مفہوم کے سلسلے میں ایک تیسری سطح دریافت کی ہے۔ اقبال کا عشق دل کا نہیں دماغ کا عشق ہے اور مفہوم کی ایک نئی جہت کا حامل ہے۔

(۸) اقبال کی شاعری میں ہمیں ایک نئے انسان سے متعارف ہونے کا موقع ملتا ہے۔ یہ انسان اقبال کے اپنے لفظوں میں مرد مومن ہے۔ اس انسان کو اقبال شاہین کی علامت کے ذریعے بھی پیش کرتے ہیں۔

(۹) اقبال کی غزل کا محبوب روایتی محبوب نہیں۔ یہ ایک اعلیٰ شخصیت ہے اقبال نے اپنی غزل میں عاشق کا درجہ ہی بلند نہیں کیا بلکہ بہت اعلیٰ محبوب بھی دریافت کیا ہے۔

(۱۰) اقبال کے ہاں غزل مسلسل کا انداز ملتا ہے بلکہ حالی یا اسماعیل میرٹھی کی

طرح کا نہیں ان کی غزل میں ایک شعر دوسرے شعر کو بیدار کرتا ہے، اور دوسرے شعر کے لیے زمین ہموار کرتا ہے اور دوسرا شعر ایک جست سے ایک بلند تر سطح دریافت کرتا ہے۔

یہ تھا میرے خیال میں اقبال کی غزل کا کارنامۂ خاص۔ اب ان کی غزل سے چند مثالیں پیش کرتا ہوں:

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر

ستارہ کیا میری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخیٔ افلاک میں ہے خوار و زبوں

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں

کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہیں گرم سیر
شانۂ روزگار پر بار گراں ہے تو کہ میں

عشق فرمودۂ قاصد سے سبک گام عمل
عقل سمجھی ہی نہیں معنیٔ پیغام ابھی

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

رگوں میں گردشِ خوں ہے اگر تو کیا حاصل
حیات، سوزِ جگر کے سوا کچھ اور نہیں

عروسِ لالہ! مناسب نہیں مجھ سے حجاب
کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں

آخری سے پہلا شعر پڑھ کر ذہن غالب کے اس شعر کی طرف جاتا ہے۔

رگوں میں دوڑتے پھرتے کے ہم نہیں قائل
جو اشک بن کے نہ ٹپکے وہ لہو کیا ہے

غالب لہو کو آنکھ سے ٹپکانے تک محدود رہ جاتے ہیں مگر اقبال سوزِ

جگر کے متلاشی ہیں جو زندگی میں نئے رنگ بھرے تاکہ معجزات نمودار ہوں معجزات پیغمبروں کا خاص حصہ ہیں۔ اقبال نے شاعری سے پیغمبری کا کام لیا ہے اس لئے معجزات کی طلب بھی انہی کا حصۂ خاص ہے۔

اقبال کی آواز جب فضاؤں میں گونج رہی تھی۔ عین اسی وقت بعض شعراء اپنی نرم پرسوز لے سے اپنا مقام حاصل کرنے کی تگ و دو میں مصروف تھے یہ تمام شاعر اقبال سے دامن نہ بچا سکے۔ اقبال نے زندگی کے مسائل اور فکر و فلسفہ پر غزل کا دروازہ ایک بار کھول دیا یہ کھلا ہی رہا اور غزل میں نئے موضوعات کا اضافہ ہوتا رہا۔

حفیظ جالندھری (۔۔۱۹ء ۔ ۱۹۸۲ء) نے گیت اور مثنوی کی دنیا میں گرانبہا کارنامے انجام دیئے مگر غزل میں بھی اپنا مقام ضرور حاصل کیا۔ یہ بڑا مقام نہ سہی۔ مگر حفیظ کا ذکر تاریخ ادب کا حصہ ہے ان کا انداز کلاسیکی ہے۔ وہی رقیب، قاصد، محتسب، ناصح، صنم، بت خانہ اور ان سے متعلق موضوعات:

خدایا دیکھ کر میری نگاہیں
گلے میں ڈال دیں اس بت نے باہیں

بہشت میں بھی ملا ہے مجھے عذاب الیم
یہاں بھی مولوی صاحب ہیں میرے ہمسائے

وہ مشاعرہ باز شاعر تھے۔ سادہ و آسان پیرائے میں شعر کہنا اور مشاعرہ لوٹ لینا ان کا فن تھا وہ بول چال کی زبان میں شعر کہتے تھے:

جوانی کے ترانے گا رہا ہوں ۔۔۔ دبی چنگاریاں سلگا رہا ہوں

حفیظ نے غزل میں چند اضافے بھی کئے ہیں مثلاً بعض اچھی تشبیہات ان کے ہاں مل جاتی ہیں:

جھاڑیاں کالی ردائیں اوڑھ کر چپ ہو گئیں
سندکلیاں اپنی خوشبو سے لپٹ کر سو گئیں

حفیظ کے ہاں تغزل کی کمی نہیں۔

ہم تیری صورت انکار کو پہچانتے ہیں ۔۔۔ وہ تبسم تو شریک لب گویائی کر

وہ حالات سے یکسر غافل بھی نہیں۔ ان کا دور ترقی پسند تحریک کا دور تھا۔ ترقی پسندوں کا پسندیدہ موضوع سرمایہ و محنت تھا۔ حفیظ کے ہاں بھی کبھی یہ موضوع آجاتا ہے:

نئے دور میں محنت سرمایہ گردانی جائے گی
مفت خور کی توند نہ عالی پایہ جانی جائے گی

حفیظ کا دور سیاست کی گرم بازاری کا دور تھا۔ رہنماؤں کے فریب اور عوام کی فریب خوردگی روزمرہ کا معمول تھی۔ اس پہلو پر بھی حفیظ نے کچھ نہ کچھ ضرور لکھا ہے:

قافلے برباد ہو کر رہ گئے تو کیا ہوا
مطمئن ہیں قافلہ سالار اپنے کام سے
رہنماؤں کو سجا کر منزلِ مقصود پر
ٹھوکریں کھاتا ہے تاریکی میں امت کا جلوس

حفیظ کے ہاں طنز کا لہجہ بھی خاصا شوخ و شنگ ہے:

دیکھا جو تیر کھا کے کمیں گاہ کی طرف
اپنے ہی دوستوں سے ملاقات ہو گئی
یہ عجیب مرحلۂ عمر ہے یارب کہ مجھے
ہر بری بات بری بات نظر آتی ہے

1896 - 198

رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری (۱۸۹۶ء — ۱۹۸۲ء) ان چند شاعروں میں سے ہیں جنہوں نے اقبال کے بعد اپنی ایک منفرد آواز سے اپنی پہچان کرائی۔ فراق بہت پڑھے لکھے انسان تھے۔ ایک بہت بڑے نقاد تھے۔ ان کے ہاں اردو غزل کی روایت میں دو نئی جہتیں بھی شامل ہو گئیں ایک ہندی شاعری کی روایت اور دوسری انگریزی شاعری کی روایت۔ ہندی روایت کے زیر اثر ان کے ہاں عشق کی ارضی سطح پیدا ہوئی ان کے ہاں عشق تجریدی نہیں تجسیم ہے۔ ان کے ہاں جسم کے لوازم، عشق کی جبلی سطح اور جسم سے دلچسپی کا بھرپور اظہار ملتا ہے:

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

لو دینا ہے کیا کیا چراغ تہ داماں
ملبوس سے رنگینیٔ تن کھیل رہی ہے
قبائے تنگ نے جیسوں جگہ سے لو دے دی
زفرق تا بہ قدم اک دبی آگ ہے تو

فراق کے ہاں انگریزی شاعری کے اثرات اس صورت میں سامنے آتے ہیں کہ وہ وجودیوں کے ہم نوا ہو جاتے ہیں یقین اور خوش عقیدگی کا فقدان اسی وجودیت کا ہی نتیجہ ہے۔ وجودی فکر کے سامنے عقلِ محض کی بجائے انسانِ محض ہے اور یہی کچھ فراق کے ہاں بھی ہے۔

اس دور میں زندگی بشر کی	بیمار کی رات ہو گئی ہے
آئے جاتی ہیں دوست کی یادیں	بڑھتی جاتی ہے میری تنہائی
اک فسوں ساماں نگاہِ آشنا کی دیر تھی	اس بھری دنیا میں تنہا نظر آنے لگے

فراق کے ہاں روایتی موضوعات بھی اس انداز میں ملتے ہیں کہ دورِ جدید کا انسان بولتا ہوا نظر آتا ہے ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں :

" فراق اپنی شاعرانہ باریک بینی کے ساتھ ساتھ جدید ترین تصورات کے وسیلے سے بھی انسان کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ محبت، وفا، رشتے ناطے، یاد اور فراموشی تک کے مسائل زیرِ بحث لاتے ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ انسانی نفسیات کی پیچیدگی کس کس انداز سے میں انسانی معاملات اور انسانی صورتحال کو متاثر کرتی ہے۔"

(فراق کی روایت اور نئی غزل مشمولہ فراق شاعر اور شخص، صفحہ : ۱۱۶)

اس صورت حال کی چند مثالیں :

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں
مدتیں گزریں تیری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

ملے جلے ہیں عذاب و ثواب کے مفہوم
رموزِ عشق ہیں اے شیخ دینیات نہیں

فراق کی شاعری کا ذخیرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری کم ہے مگر یہ مختصر شاعری اس بلند درجے کی ہے کہ فراق کی انفرادیت اور ان کا مقام متعین کرانے کے لئے کافی ہے۔ فیض احمد فیض، عابد علی عابد، مجید امجد، اور دوسرے شعرا نے بھی ۱۹۴۷ء سے قبل شاعری کی مگر ان کا عروج قیام پاکستان کے بعد ہوا اور یہ شعرا اقبال کے بعد اپنی ایک توانا اور منفرد آواز کی وجہ سے پہچانے گئے اور منفرد لہجے کے شاعر قرار پائے۔ ان کا ذکر آئندہ آئے گا۔

نظم

(۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء کے بعد اردو شاعری میں نظم ایک تحریک کی صورت میں جلوہ گر ہوئی۔ اس تحریک کے میر کارواں مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقا تھے۔ انہوں نے نظم گوئی کو ایک تحریک کی صورت دی۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء — ۱۹۱۰ء) مولوی محمد باقر کے بیٹے اور ممتاز شاعر محمد ابراہیم ذوق کے شاگرد تھے۔ دہلی میں پیدا ہوئے۔ مگر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ان کے والد پھانسی پا گئے۔ اور یہ استاد کا دیوان سر پر رکھے ٹھوکریں کھاتے کھاتے لاہور پہنچ گئے۔

لاہور میں گورنمنٹ کالج قائم ہوا تو اس کے پرنسپل ڈاکٹر لائٹنر مقرر ہوئے انہوں نے انجمن پنجاب قائم کی۔ اس انجمن کے مقاصد میں قدیم مشرقی علوم کا احیا اور علمی و ادبی، معاشرتی اور سیاسی مسائل پر بحث و نظر بھی شامل تھے۔ انجمن میں ہفتہ وار مباحثوں کا سلسلہ جاری ہوا تو آزاد نے ان مباحثوں میں مضامین پڑھے۔ ان کی بہت تحسین کی گئی تو ڈاکٹر لائٹنر نے انہیں لیکچرار مقرر کر دیا اور انجمن کی بہت ساری ذمہ داری ان پر ڈال دی گئی۔ آزاد نے انجمن کے مباحثوں میں مشاعرے کا اضافہ کیا۔ اس مشاعرے کا آغاز ۱۸۶۷ء کے لگ بھگ ہوا۔ ابتداء میں یہ مشاعرہ روایتی قسم کا ہوتا تھا۔ لیکن بعد میں اسے موضوعی مشاعرہ بنا دیا گیا۔ اس طرح نئی شاعری کے لئے زمین ہموار کی گئی۔ آزاد نے ۸۔ مئی ۱۸۷۴ء کو پھر کی

شاعری پر ایک لیکچر دیا۔ اس لیکچر میں انہوں نے اردو کے لئے فارسی یا سنسکرت کی بجائے مقامی دیسی زبانوں کی اہمیت اجاگر کی۔ نیز مبالغہ سے پرہیز کو بھی ضروری قرار دیا۔ انہوں نے بھاشا کی اہمیت واضح کی اور اس سے استفادہ کے لئے مختلف امکانات کی طرف اشارہ کیا۔ انہوں نے اس موقع پر اپنی نظم "مثنوی شب قدر" بھی پڑھ کر سنائی۔ ان کی تقریر اور نظم کی تحسین کی گئی۔ خصوصاً سررشتہ تعلیم کے ڈائریکٹر کرنل ہالرائیڈ نے اس نظم اور تقریر کی بہت تعریف کی۔

آزاد نے انجمن کے رسالہ میں ۷ ۱۹۶ء میں ایک شاعر مصر رام داس قابل کی ایک نظم "ہولی" شائع کی تھی۔ جو ان کی مروجہ طرز مثنوی میں لکھی گئی تھی۔ آغا محمد باقر کے مطابق آزاد کے لیکچر کے بعد انجمن کے دس مشاعرے ہوئے۔ ان شاعروں میں برسات، زمستان، امید، حب وطن، امن، انصاف، مروت، قناعت اور تہذیب کے عنوانات پر نظمیں لکھیں اور پڑھی گئیں۔ ہر اجلاس کے لئے ایک موضوع ہوتا تھا اور شعراء اس پر نظمیں کہتے تھے۔ ان مشاعروں میں آزاد اور حالی باقاعدگی سے شریک ہوتے اور نظمیں پڑھتے تھے۔ ابتداء میں انجمن کو شعرائے دہلی کی طرف سے منفی ردعمل کا سامنا کرنا پڑا، لیکن آہستہ آہستہ یہ پودا جڑیں پکڑنے لگا اور اردو شاعری میں موضوع اور ہیئت کے تجربے ہونے لگے۔ موضوع پر لکھی گئی یہ نظمیں کئی نقائص کی حامل تھیں۔ البتہ آزاد نے اپنی فنکارانہ استعداد سے نظم میں نئے امکانات داخل کئے۔ مثلاً مثنوی کے بیانیہ انداز میں قصیدے کا شکوہ اور جولانی شامل کی۔ اور نئے انداز میں بندوں کی ترتیب و تنظیم کی۔ ان کی نظم شام کی آمد اور رات کی کیفیت کا ایک بند ملاحظہ ہو

آئے شب سیاہ کہ لیلائے شب ہے تو   عالم میں شہزادی مشکیں نسب ہے تو
آمد کی تیری شان نوزیب رقم کروں   پر اتنی روشنائی کہاں سے بہم کروں

ہو نادہ بعد شام شفق میں عیاں تیرا — اڑ نادہ آبنوس کا تخت رواں تیرا
چمکے گا لشکر اب جو تیرا آسمان پر — فرماں نشان میں یہ اڑے گا جہاں پر
تا صبح ہووے کارگہ روز گار بند
آرام حکم عام ہو اور کاروبار بند

آزاد انگریزی واجبی سی جانتے تھے مگر مطلب سن کر خوبی سے اردو میں منتقل کر دیتے تھے۔ انہوں نے انگریزی نظم سے بہت سے تراجم بھی کئے، جو ان کے مجموعۂ نظم میں شامل ہیں۔

ہیئت کے حوالے سے آزاد کی عطا ایک پہیلی ہے، جسے اردو کی اولیں معریٰ نظموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کی چند سطریں یوں ہیں:

ہنگامہ ہستی کو گر غور سے دیکھو تم — ہر خشک و تر عالم
صنعت کے تلاطم میں خو خاک کا ذرہ ہے — یا پانی کا قطرہ ہے
حکمت کا مرقع ہے جس پر قلم قدرت — انداز سے ہے جاری

(بحوالہ اردو ادب کی تحریکیں: ڈاکٹر انور سدید، صفحہ: ۳۸۹)

اس مشاعرے کے دوسرے اہم شاعر الطاف حسین حالی تھے۔ حالی کا کارنامہ آزاد سے کئی گنا زیادہ وقیع ہے۔ انہوں نے مثنوی کے انداز میں کئی کتابیں لکھیں پھر لاہور سے واپس دہلی چلے گئے۔ مگر انہوں نے نظم نگاری کا سلسلہ جاری رکھا۔ یہاں تک کہ "مسدس مدوجزر اسلام"، جیسی طویل اور گراں مایہ نظم لکھی۔ لاہور میں رہتے ہوئے حالی نے "حب وطن"، "برسات"، "امید"، "مناظرہ رحم و انصاف"، چار نظمیں لکھیں اس کے بعد کئی نظمیں، مثنوی، قطعات، ترکیب بند وغیرہ کی ہیئت میں لکھیں۔ مگر ان کی لازوال نظم مسدس مدوجزر اسلام ہے۔ یہ نظم اگرچہ بلندی سے پستی کی طرف دیکھنے کا انداز رکھتی ہے۔ مگر جذبے کی سچائی، لہجے کے خلوص اور

فکر کی دیانت کے سبب اپنا الگ ذائقہ رکھتی ہے۔

حالی مسلمانوں کا تابناک ماضی، پھر زوال اور اس کے ساتھ ہی اسلام کا پیغام بھی بڑے پرخلوص پیرائے میں پیش کرتے ہیں۔ حالی نے اسلام کا پیغام ایک بند میں یوں پیش کیا ہے۔

یہ پہلا سبق تھا کتاب ہدیٰ کا　　　کہ ہے ساری مخلوق کنبہ خدا کا
وہی دوست ہے خالقِ دوسرا کا　　　خلائق سے ہے جس کو رشتہ ولا کا

یہی ہے عبادت، یہی دین و ایماں
کہ کام آئے دنیا میں انساں کے انساں

مولانا حالی نے نظم کو داخلی تجربہ نہیں بنایا، مگر خارجی حقیقت نگاری کے لحاظ سے وہ بہت کامیاب شاعر ہیں۔

آزاد اور حالی کے علاوہ شبلی نعمانی نے بھی نظم نگاری میں ایک نئی راہ نکالی انہوں نے تاریخی واقعات کو نظم کیا اور ہنگامی سیاسی موضوعات پر بھی نظمیں لکھیں۔ ان کی ایک نظم آنحضرت کی غریبا نوازی کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

پھر جب گئیں دوبارہ تو پوچھا حضور نے
کل کس لئے تم آئی تھیں کیا خاص کام تھا
غیرت یہ تھی کہ اب بھی نہ کچھ منہ سے کہہ سکیں
حیدر نے اپنے منہ سے کہا جو پیام تھا
ارشاد یہ ہوا کہ غریبان بے وطن
جن کا کہ صفۂ نبوی میں قیام تھا
میں ان کے بندوبست سے فارغ نہیں ہنوز
ہر چند اس میں خاص مجھے اہتمام تھا

جو جو مصیبتیں کہ اب ان پر گزرتی ہیں!
میں اس کا ذمہ دار ہوں میرا یہ کام تھا
کچھ تم سے بھی زیادہ مقدم ہے ان کا حق
جن کو بھوک پیاس سے سونا حرام تھا
خاموش ہو کے سیدۂ پاک رہ گئیں
جرأت نہ کر سکیں کہ ادب کا مقام تھا
یوں کی ہر اہل بیتِ مطہر نے زندگی
یہ ماجرائے دخترِ خیرالانام تھا

شبلی کے ہاں تاریخی واقعات کے بیان میں جذبہ عقیدت کا روپ دھار لیتا ہے اور تخیل واقعے کی جزئیات کی تکمیل کرتا ہے۔ ہنگامی سیاسی موضوعات پر نظموں میں کہیں کہیں طنز بھی موجود ہے۔ اس وقت کی مسلم لیگ کے بارے میں ان کی نظم طنز کا شاہکار ہے جس کا آخری شعر ہے:

چپکے سے مرے کان میں ارشاد ہوا یہ
سال بھر حضرت والا کو کوئی کام بھی ہے

اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء - ۱۹۲۱ء) آزاد، حالی اور شبلی کے ساتھ ساتھ نئی نظم کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ انہوں نے نظم نگاری کو زائد الوقتی شغل کے طور پر نہیں اپنایا۔ اسے بنیادی موضوع کے طور پر اپنایا۔ انہوں نے پرانے لفظوں کے عقب میں موجود مضحک صورت یا پرانے لفظوں میں پیدا ہو جانے والی مضحک صورت اور ایسے ہی نئے لفظوں کے پس منظر میں موجود مضحک صورت کو ابھارا۔ انہوں نے ایک حوالے سے نظم میں زبان کے نئے پہلو دریافت کئے۔ اکبر نے نظم میں غزل کی بعض خوبیوں کو ملا کر اسے دو آتشہ کر لیا۔ مثلاً

انھوں نے نظم میں قافیہ ردیف کا استعمال کیا، نظم میں ریزہ خیالی کو اپنایا۔ ان کی فنی قدرت کلام کے بارے میں سید عبداللہ لکھتے ہیں :

"قافیے پر بڑی قدرت رکھتے تھے اور قافیے سے معانی پیدا کرنا ان کا خاص جوہر تھا۔"

(اردو ادب، صفحہ : ۶۳)

اکبر کی شاعری میں چند باتیں ایسی ہیں جو خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ تصوف، اخلاقی نقطۂ نظر، ماضی سے محبت، سرسید تحریک کا ردعمل اور ان کا مزاحیہ انداز۔

اکبر نے رباعیات، قطعات، غزل اور نظم کے پیکر کو اپنے افکار و خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کی ایک نظم کانفرنس ہے۔ اس کے دو بند ملاحظہ ہوں۔

کانفرنس احباب سے پر ہے — جو صف ہے وہ سلک دُر ہے
سب کو یاد استاذ کا گُر ہے — دلکش ہر اسپیچ کا سر ہے
قومی ترقی کی رادھا پیاری — بیٹھی ہے پہنے جوڑا بھاری
نو من تیل کی فکر ہے طاری — چندے کی تحقیل ہے جاری

ان دو بندوں میں اکبر کی قادر الکلامی، ظرافت، سرسید کے خلاف ردعمل اور انگریزی لفظوں کا استعمال بڑی خوبصورتی سے نمایاں ہو رہا ہے۔

اکبر کی دنیا روحانی دنیا ہے جس میں وجدان کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔

کون و مکاں ظہور جمال حضور ہے
غافل اسیر دام فریب شعور ہے
گم ہیں نظر سے اور حقیقت کی ہستیاں
اندھیر ہیں حواس کی ظاہر پرستیاں

اکبر نے بعض متصوفانہ موضوعات کو بھی اپنے مخصوص مزاحیہ انداز میں بیان کیا ہے:

صوفی باصفا کا یہ اچھا مذاق ہے
اس فلسفے میں ہوش کا آنا فراق ہے

اکبر نے خوبصورت رباعیاں اور قطعات بھی لکھے ہیں۔ ایک رباعی ملاحظہ ہو:

حاصل کرو علم، طبع کو تیز کرو
باتیں جو بری ہیں، ان سے پرہیز کرو
قومی عزت ہے نیکیوں سے اکبر
اس میں کیا ہے جو نقلِ انگریز کرو

اکبر کی شاعری مقصدی شاعری ہے اور ان کے واضح نقطہ نظر کی ترجمان ہے

اسماعیل میرٹھی نے بچوں کے لئے نظمیں لکھیں۔ مگر یہ نظمیں بچوں کی ذہنی سطح کو نہ چھو سکیں اور نسیان کے دھندلکوں میں گم ہو گئیں۔

عظمت اللہ اردو ادب کے وہ شاعر ہیں جنہیں بہت کم لوگ جانتے ہیں، مگر ان کا کارنامہ تاریخ ادب میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے کارنامۂ خاص کے بارے میں ریاض احمد لکھتے ہیں:

"انہوں نے پہلی دفعہ بعض بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر توجہ دلائی، جو براہِ راست جدید شاعری کے تعین انداز کی ذمہ دار قرار دی جا سکتی ہے۔ مثلاً

۱۔ نئے عروض کی ضرورت۔

۲۔ انگریزی اصناف سخن کی ترویج۔

۳۔ زبان میں ہندی عناصر کی آمیزش سے گھلاوٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش۔

۴۔ ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور۔

۵۔ صیغۂ تانیث کا استعمال۔

۶۔ جذبات کا بے لوث اور فطری اظہار۔ جس میں شدتِ اظہار کے لئے مبالغہ کا سہارا نہ لینا پڑے۔

عظمت اللہ خاں کی شاعرانہ صلاحیتیں کم و بیش مسلّم حیثیت کی مالک ہیں۔ ان کی نظمیں ایک اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں۔ بلکہ ان میں ترنم، موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دلفریبی سبھی کچھ موجود ہے۔

(ریاضتیں، صفحہ: ۲۰)

عظمت اللہ کے معاصرین نے بھی کئی تجربے کئے اور اردو نظم کے لئے نئے امکانات تلاش کئے۔ اردو میں قافیہ ردیف کی پابندیاں بہت سخت تھیں۔ حالی نے اسے توڑنے کی دعوت دی۔ انہوں نے انگریزی کے نظام قوافی کو سامنے رکھتے ہوئے صوتی قوافی کو اپنایا۔ مثلاً انہوں نے جہاز اور شاذ کے قافیے برتے ہیں۔

عبدالحلیم شرر نے "دلگداز" میں سجاد حیدر یلدرم کی ایک نظم شائع کی۔ اس نظم میں آہ اور صباح، حیات اور بساط، غماز اور فیاض صوتی قوافی ہیں۔ یہ نظم اردو میں موجود کسی قدیم ہیئت میں نہیں ہے۔

انگریزی میں نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے مگر اردو میں مصرعہ ایک اکائی کے طور پر موجود تھا۔ مگر کبھی کبھی مصرعوں کو مساوی الوزن رکھنے کے لئے ایک مصرعہ کے الفاظ دوسرے مصرعہ میں شامل کر دیئے جاتے تھے۔

اے بتو اس قدر جفا ہم پر   نہ کرو ۔۔ بندۂ خدا ہیں ہم

اردو میں عظمت اللہ اور کئی دوسرے شاعروں نے ایسی نظمیں لکھیں جن میں مصرعہ اکائی نہیں رہا بلکہ پوری نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ عظمت اللہ کی ایک نظم ہے۔

وہ حسن دلآویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہوا دیوانہ وار ایک طوفان مستی
جنوں کا ہے جس پہ سایہ کہ جس پر بر ستی
ہے، بے بودی، چھائے وہ عالم بت پرستی
کہ ماحول کے سرد و گرم و بلندی و پستی
کی پروا، نہ اس کی حماقت ہے رہتی کہ ہستی

("حسن دلآویز" بحوالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے:
ڈاکٹر عنوان چشتی، صفحہ: ۷۴)

اجتہاد کا تیسرا میدان اوزان میں تبدیلی کا میدان تھا۔ یہ ایک نظم میں ایک سے زیادہ اوزان برتنے کا تجربہ ہے۔ اس کی ایک شکل محمد حسین آزاد کے ایک سہرے میں ملتی ہے، مگر اس سلسلے میں زیادہ تجربے عظمت اللہ خاں نے کئے ہیں:
اجتہاد کا چوتھا دائرہ بندوں کو نئی شکل دینا ہے۔ اس نئی شکل کے لئے انگریزی کے اسٹینزا فارم سے استفادہ کیا گیا ہے۔
پانچواں تجربہ غیر مقفی نظموں کا تجربہ ہے۔ شرر نے غیر مقفی نظموں کے لئے تحریک چلائی۔ انہوں نے غیر مقفی نظموں کو مولوی عبدالحق کے مشورے سے "نظم معریٰ" کا نام دیا۔ شرر نے نظم معریٰ کو محض ڈرامے میں استعمال کرنے کا مشورہ دیا۔ انہوں نے "دلگداز" میں کئی معریٰ نظمیں لکھیں۔ یہ سب ڈراموں کے ترجمے ہیں یا ان کے طبع زاد ڈرامے ہیں۔ یہ نظم معریٰ آگے چل کر نظم آزاد کے تجربے کی بنیاد بنی۔

عظمت اللہ نے دو سطح پر تجربات کئے۔ ایک سطح عروضی تجربات کی ہے۔ انہوں نے ہندی بحروں کے استعمال سے اور ہندی عروض کو اردو میں روشناس کرایا۔ ان کے تجربے کی دوسری سطح بندوں کی نئی شکل ہے۔ ان کی نظمیں مسمط کی بجائے اسٹینزا فارم میں ہیں۔ انہوں نے گیت کے لہجے میں نظمیں لکھ کر گیت نگاری کو بھی آگے بڑھایا۔ بہرحال ان کے تجربات کی نوعیت ایسی ہے جس نے اردو شاعری کے زمین و آسمان بدلنے میں بہت مدد دی۔

ہیئت کے ان تجربوں کے ساتھ ساتھ خیال اور جذبے کے حوالے سے عظمت اللہ اور اختر شیرانی کی دنیا تقریباً ایک ہی ہے۔

محمد داؤد خاں اختر شیرانی (۱۹۰۵ء - ۱۹۴۸ء) کے کئی مجموعہ ہائے کلام شائع ہوئے۔ صبح بہار، اختر ستان، طیور آوارہ، نغمہ حرم، شہر دو، شہناز، لالۂ طور بچوں کے گیت۔ اختر نے مغربی سانیٹ کی ہیئت بھی استعمال کی ہے۔ اور گیتوں میں مصرعوں کی قطع و برید بھی کی ہے۔ گیت کے لئے پرانی ہندی بحریں بھی استعمال کی ہیں۔ اختر کی دنیا رومان کی دنیا ہے۔ اس دنیا میں عورت ہی سب کچھ ہے اس عورت کا نام سلمیٰ ہے، ریحانہ ہے، عذرا ہے، دامن کوہ ہے، بستی ہے، پنگھٹ ہے، سلمیٰ ریحانہ اور عذرا کی محبت ہے۔ رنگ و نور کی دنیا ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"اختر کی شاعری شباب اور اس کے رومان کی شاعری ہے۔ کیا ہوا اگر ان کا جادو زیادہ دیر تک نہیں رہتا۔ ان کے یہاں جادو تو ہے۔ اور شاعری میں جادو بڑی چیز ہے۔ اور جہاں جادو نہیں وہاں بڑی چیز بھی اس کی تلافی نہیں کر سکتی۔"

(ادب اور نظریہ، صفحہ: ۹۱)

اختر کے ہاں تراکیب کا نیا انداز اور مزاج ملتا ہے۔ ان کی فضا حقیقت کی

نہیں خواب کی فضا ہے۔ یہ فضا رنگ و نور کا سیلاب لئے ہوئے ہے۔ جہاں چاند ہے چاندنی ہے، شراب ہے اور پہلو میں چاند چہرے والا محبوب ہے۔ اختر نے ایک جگہ سلمٰی کے بارے میں لکھا:

تمنا و حیا کی کشمکش کیوں کر مٹاؤں گا
میں اس کے یاسمیں پیکر کو کیوں کر گدگداؤں گا
اور اس کے لعلِ لب سے کس طرح رنگت چراؤں گا
وہ پھولوں اور ستاروں سے بھی شرمائے گی وادی میں
سنا ہے میری سلمٰی رات کو آئے گی وادی میں

اختر کے ہاں ارضی محبوب کی تصویر ملتی ہے۔ مگر محبوب سے ارضی سطح کا تعلق نہیں ملتا:

دیکھنا بھی تو اسے دور سے دیکھا کرنا
شیوۂ عشق نہیں حسن کو رسوا کرنا

اسی لئے سلیم احمد نے اختر کی شاعری کو "کسری آدمی" کی شاعری قرار دیا ہے اس میں صرف اوپر والے دھڑ کا عشق ہے۔

اردو نظم کا ایک نیا موڑ علامہ اقبال کی شاعری ہے۔ جس نے نظم کے لئے معنوں کی کئی نئی پرتیں واضح کیں۔ اور نظم کے لئے ایک نئی دنیا کا دروازہ کھول دیا۔ علامہ اقبال نے فکر کی سطح پر جہاں ایک نیا افق ایک نیا زمین و آسمان دریافت کیا، وہاں انہوں نے ہیئت کے نئے تجربے بھی کئے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے اوزانِ اقبال میں اقبال کے ہاں سولہ نئی ہیئتیں دریافت کی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ان کے ہاں بعض جگہ دو ہیئتوں کا اجتماع بھی ملتا ہے۔ مثلاً مثنوی اور ترکیب بند کی یکجائی یا مسدس اور قطعہ کی یکجائی وغیرہ۔

علامہ اقبال کی اصل جولانگاہ ان کی نظم ہے۔ ان کا فکر و فلسفہ ان کی نظموں میں سمٹ آیا ہے۔ ان کے ہاں طویل و مختصر نظموں کا ایک گراں بہار مجموعہ ہے ان کی طویل نظمیں خضر راہ، طلوع اسلام، شمع و شاعر، والدہ مرحومہ کی یاد میں، شکوہ، جواب شکوہ، مسجد قرطبہ اور ساقی نامہ اردو شاعری کے ناقابل فراموش تجربے ہیں ان کی مختصر نظموں اور طویل نظموں کی فکری سطح پر الگ الگ پہچان بھی ہے۔ اور ان میں ایک گونہ مماثلت بھی۔

اقبال کی شاعری میں رومانویت کے گہرے سائے ملتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے ان کے ہاں رومانویت کے تین زاویے دریافت کئے ہیں:

۱۔ حسن ازل کی تلاش اقبال کی رومانویت کا ایک زاویہ بھی ہے اور ان کی شاعری کا سنگ بنیاد بھی۔

۲۔ ماضی کی عظمتوں کی قصیدہ خوانی اقبال کی رومانویت کا دوسرا زاویہ ہے ماضی کی عظمتوں کی باز آفرینی اور عرب شہسواروں کی یاد رومانویت کے اسی زاویے کو پیش کرتی ہے۔ یہ بات ان کی نظموں مسجد قرطبہ اور طارق کی دعا میں موجود ہے۔

۳۔ اقبال کی رومانویت کا تیسرا زاویہ رومانی کرداروں کی تخلیق ہے۔ مرد مومن کا کردار، شاہین کا کردار قوت عمل سے آراستہ ہونے کی وجہ سے ابلیس کا کردار ان کی اسی رومانویت کا اظہار ہیں۔

ان کی رومانویت کا ایک اور زاویہ حال اور ہندوستانی مسلمان کی مذمت بھی ہے۔ وہ غیر ہندوستانی مسلمانوں میں اپنے جذبوں کی تسکین تلاش کرتے ہیں مثلاً امیر امان اللہ کے نام انہوں نے پیام مشرق کا انتساب کیا اور ایک خوبصورت نظم میں اسے خراج تحسین پیش کیا۔

اقبال کی یہ رومانویت اگر انقلاب سے رابطہ قائم نہ کرتی تو شاید زندہ نہ

رہ سکتی۔ ان کی رومانویت نے انقلاب سے رابطہ کر کے انقلابی رومانویت کی شکل اختیار کر لی۔ مثلاً ان کے دو شعر ہیں:

پردہ اٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب

اقبال کی شاعری کی زبان نئی ہے۔ (۱) اس میں کوہ شکنی اور خندہ جبینی کا امتزاج ملتا ہے۔

اقبال حسنِ ازل کے متلاشی ہیں۔ ذوقِ عمل کے طالب ہیں۔ جستجو و آرزو میں انہیں لطف آتا ہے۔ اسی لئے تو وہ جبریل کے مقابلے میں ابلیس کے کردار کے زیادہ شیدائی نظر آتے ہیں۔ وہ ابلیس کو "خواجۂ اہلِ فراق" کہتے ہیں۔ ان کی نظم جبریل و ابلیس میں ابلیس کا کردار بڑا عظیم دکھائی دیتا ہے۔ اور جب وہ کہتا ہے۔

دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
میرے طوفاں یم بہ یم دریا بہ دریا جو بہ جو
گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو!

تو پوری کائنات وجد کرتی ہے۔

اقبال کے ہاں انقلابی رومانویت ہے اسی لئے تو وہ [illegible] کے شیدائی ہیں اور کہتے ہیں۔

---

(۱) اس کا تفصیلی تذکرہ ان کی غزل کے ذیل میں ہو چکا ہے۔

سلطانیٔ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو

مگر دوسری جگہ جمہوریت کو ایک دوسرے زاویے سے رد بھی کرتے ہیں:

جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں
بندوں کو گنا کرتے ہیں، تولا نہیں کرتے

اسی لئے اقبال "لینن" کی پرعزم شخصیت اور "مارکس" کی مسحور کن شخصیت کی تحسین بھی کرتے ہیں۔ ان کی نظم "لینن خدا کے حضور میں" ان کے اسی رویے کی پیداوار ہے۔ مگر وہ اول و آخر مسلمان ہیں، اسی لئے وہ مارکسزم کے تصورِ لاالٰہ سے متفق نہیں ہوتے۔ مگر لاسلاطین اور لاکلیسا بڑے زور شور سے کہتے ہیں۔

اقبال کا فلسفہ خودی ایک نئے انسان کی تلاش کا فلسفہ ہے۔ یہ نیا انسان نئی قوتِ عمل رکھتے ہوئے خالص مسلمان بھی ہو۔ یہ نیا انسان اطاعت، ضبطِ نفس اور نیابتِ الٰہی کی تینوں منزلیں طے کرچکا ہو۔ یہ نیا انسان بندۂ مولا صفات ہے۔ ہر دو جہاں سے غنی ہے۔ پاک باز دل رکھتا ہے۔ یہ شاہین صفت ہے۔ وہ شاہین جو آشیانہ نہیں بناتا شکار مردہ پسند نہیں کرتا۔

بہرحال اقبال کی شاعری ایک نئی دنیا اور ایک نیا انسان لئے ہوئے ہے۔ مگر یہ دنیا ایک وجود سے بہت حد تک عاری ہے جس کے بارے میں اقبال نے خود کہا ہے:

وجودِ زن سے ہے تصویرِ کائنات میں رنگ

اقبال کی شاعری کے اس پہلو پر بحث کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں:

"اپنی نظموں سے تو اقبال نے شعوری طور پر عورت کے موضوع کو تقریباً خارج کر ہی دیا۔ جن چند ایک نظموں میں یہ موضوع ابھرا ہے۔ وہاں بھی اخفائے ذات کے عمل نے اس کی اہمیت کو بالکل گھٹا دیا ہے۔ واقعہ یہ

کہ حالی سے اقبال تک کی اردو نظم بجائے خود ایک اعصابی خوف کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس دور کے شعراء جسم کی سطح پر تو بالکل زندہ، متحرک اور حساس ہیں، اس لیے ان کا جنس اور محبت کی طرف راغب ہونا ایک بالکل فطری عمل ہے تاہم ذہن کی سطح پر انھوں نے ملک، ملت اور سماج کی بہبود کے پیش نظر عورت کے موضوع کو اپنی شاعری سے خارج کر دیا ہے۔ دراصل اس زمانے کے شعراء نے عشق اور عاشقی کو اپنے قومی زوال اور شکست کی ایک وجہ قرار دے لیا تھا۔ اور وہ اب ردعمل کے طور پر شاعری کو قومی ترقی کے لیے آلہ کار بنانے کی فکر میں تھے۔"

(اردو شاعری کا مزاج، صفحہ: ۳۵۰)

الغرض اقبال کی شاعری نے نظم کے لیے امکانات کی دنیا کو وسیع کر دیا اور شاعری میں جذبے اور خیال سے اوپر فکر کی سطح کو مستحکم کر دیا۔ فکر ہی سطح پر یہی بات نئی شاعری کی بنیاد قرار پائی۔

احسان دانش (۱۹۱۴ء — ۱۹۸۲ء) کاندھلہ ضلع مظفر نگر سے لاہور وارد ہوئے، تو ایک نئی آواز لے کر آئے، ایک نیا موضوع لے کر آئے۔ یہ موضوع مزدور کی زندگی تھا۔ مگر انھوں نے اس موضوع کی اس قدر تکرار کی کہ یہ آواز اپنی کشش کھو بیٹھی۔ اس کی دلکشی کثرت میں گم ہو گئی۔ بہر حال دیہات کی زندگی اور مزدور کی زندگی دو ایسے موضوع ہیں جن پر احسان دانش نے کثرت سے لکھا اور اچھا لکھا۔ ان کی بہت سی کتابیں شائع ہوئیں۔ وہ پُرگو تھے، بہت زیادہ کہتے تھے۔ بہت کچھ اپنے نام سے کہتے اور بہت کچھ دوسروں کو بیچ ڈالتے تاکہ دوسروں کی شاعری اور ان کی روزی چلتی رہے۔

احسان دانش کی نظموں کے چند عنوانات ملاحظہ ہوں۔

لیڈر

قرآن اور مزدور، ناخواندہ خاتون، ڈل پر مزدور، کسان، محتاج حسینہ پرستش اور مزدور، مزدور کی موت، ماتم، خانہ بدوش، دیہاتی دوشیزہ، مزدور کی لاش، جشن بے چارگی، افکار پریشاں اور مزدور کا مہمان وغیرہ۔

ان کی ایک مختصر نظم "ماتم" ملاحظہ ہو:

شوق ماتم خوب شے ہے، کار ماتم کچھ نہیں
سرد پڑ جاتے ہیں اس سے سینۂ سوزاں کے داغ
آنسوؤں کے واسطے آنکھوں کے دروازے نہ کھول
دل میں کیوں جلنے نہیں دیتا محبت کے چراغ

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء-۱۹۸۲ء) اپنی گھن گرج اور اپنے منفرد افکار کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کے افکار میں روایت سے انکار اور مردہ پرستی کے خلاف احتجاج ملتا ہے۔ اس کے علاوہ حسن کی دلکش تصویریں ملتی ہیں جن کی تصویریں پیش کر رہے ہوں یا مردہ پرستی کے خلاف احتجاج۔ یہ بات کو کئی کئی زاویوں اور کئی کئی پہلوؤں سے پیش کرتے ہیں۔ ان کی ایک نظم "کوہستان دکن کی عورتیں" کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

یہ ابلتی عورتیں اس چلچلاتی دھوپ میں
سنگ اسود کی چٹانیں آدمی کے روپ میں
ہر سراپا ہے تراشوں کی عرق ریزی کا پھل
اتنی بے پایاں صلابت پر بھی ہر نقشہ سجل
عورتیں ہیں یا کہ ہیں برساتوں کی راتوں کے خواب
پھوٹ پڑا ہے جن پہ طوفان خیز بھرپور شباب

اکبر نے بعض متصوفانہ موضوعات کو بھی اپنے مخصوص مزاحیہ انداز میں بیان کیا ہے:

صوفی باصفا کا یہ اچھا مذاق ہے
اس فلسفے میں ہوش کا آنا فراق ہے

اکبر نے خوبصورت رباعیاں اور قطعات بھی لکھے ہیں۔ ایک رباعی ملاحظہ ہو:

حاصل کرو علم، طبع کو تیز کرو
باتیں جو بری ہیں، ان سے پرہیز کرو
قومی عزت ہے نیکیوں سے اکبر
اس میں کیا ہے جو نقلِ انگریز کرو

اکبر کی شاعری مقصدی شاعری ہے اور ان کے واضح نقطہ نظر کی ترجمان ہے

اسماعیل میرٹھی نے بچوں کے لئے نظمیں لکھیں۔ مگر یہ نظمیں بچوں کی ذہنی سطح کو نہ چھو سکیں اور نسیان کے دھندلکوں میں گم ہو گئیں۔

عظمت اللہ اردو ادب کے وہ شاعر ہیں جنھیں بہت کم لوگ جانتے ہیں، مگر ان کا کارنامہ تاریخ ادب میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے کارنامۂ خاص کے بارے میں ریاض احمد لکھتے ہیں:

"انھوں نے پہلی دفعہ بعض بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر توجہ دلائی، جو براہِ راست جدید شاعری کے تعین انداز کی ذمہ دار قرار دی جا سکتی ہے۔ مثلاً

۱۔ نئے عروض کی ضرورت۔

۲۔ انگریزی اصناف سخن کی ترویج۔

۳۔ زبان میں ہندی عناصر کی آمیزش سے گھلاوٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش۔

۴۔ ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور۔

۵۔ صیغۂ تانیث کا استعمال۔

۶۔ جذبات کا بے لوث اور فطری اظہار۔ جس میں شدتِ اظہار کے لئے مبالغہ کا سہارا نہ لینا پڑے۔

عظمت اللہ خاں کی شاعرانہ صلاحیتیں کم و بیش مسلّم حیثیت کی مالک ہیں ان کی نظمیں ایک اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں۔ بلکہ ان میں ترنم، موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دلفریبی سبھی کچھ موجود ہے۔

(ریاضتیں، صفحہ: ۲۰)

عظمت اللہ کے معاصرین نے بھی کئی تجربے کئے اور اردو نظم کے لئے نئے امکانات تلاش کئے۔ اردو میں قافیہ ردیف کی پابندیاں بہت سخت تھیں۔ حالی نے اسے توڑنے کی دعوت دی۔ انہوں نے انگریزی کے نظام قوافی کو سامنے رکھتے ہوئے صوتی قوافی کو اپنایا۔ مثلاً انہوں نے جہاز اور شاذ کے قافیے برتے ہیں۔

عبدالحلیم شرر نے "دلگداز" میں سجاد حیدر یلدرم کی ایک نظم شائع کی۔ اس نظم میں آہ اور صباح، حیات اور بساط، غماز اور خیاص صوتی قوافی ہیں، یہ نظم اردو میں موجود کسی قدیم ہیئت میں نہیں ہے۔

انگریزی میں نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے مگر اردو میں مصرعہ ایک اکائی کے طور پر موجود تھا۔ مگر کبھی کبھی مصرعوں کو مساوی الوزن رکھنے کے لئے ایک مصرعہ کے الفاظ دوسرے مصرعہ میں شامل کر دیئے جاتے تھے۔

اے بتو اس قدر جفا ہم پر نہ کرو ــ بندۂ خدا ہیں ہم

اردو میں عظمت اللہ اور کئی دوسرے شاعروں نے ایسی نظمیں لکھیں جن میں مصرعہ اکائی نہیں رہا بلکہ پوری نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ عظمت اللہ کی ایک نظم ہے۔

وہ حسن دلآویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہوا دیوانہ وار ایک طوفانِ مستی
جنوں کا ہے جس پہ سایہ کہ جس پر بد مستی
رہے، بے بودی، چھائے وہ عالم بت پرستی
کہ ماحول کے سرد و گرم و بلندی و پستی
کی پروا، نہ اس کی جماعت ہے رہتی کہ بستی

("حسن دلآویز" بحوالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے: ڈاکٹر عنوان چشتی، صفحہ: ۴٦)

اجتہاد کا تیسرا میدان اوزان میں تبدیلی کا میدان تھا۔ یہ ایک نظم میں ایک سے زیادہ اوزان برتنے کا تجربہ ہے۔ اس کی ایک شکل محمد حسین آزاد کے ایک سہرے میں ملتی ہے، مگر اس سلسلے میں زیادہ تجربے عظمت اللہ خاں نے کئے ہیں:

اجتہاد کا چوتھا دائرہ بندوں کو نئی شکل دینا ہے۔ اس نئی شکل کے لئے انگریزی کے اسٹینزا فارم سے استفادہ کیا گیا ہے۔

پانچواں تجربہ غیر مقفی نظموں کا تجربہ ہے۔ شرر نے غیر مقفی نظموں کے لئے تحریک چلائی۔ انہوں نے غیر مقفی نظموں کو مولوی عبدالحق کے مشورے سے "نظم معریٰ" کا نام دیا۔ شرر نے نظم معریٰ کو محض ڈرامے میں استعمال کرنے کا مشورہ دیا۔ انہوں نے "دلگداز" میں کئی معریٰ نظمیں لکھیں۔ یہ سب ڈراموں کے ترجمے ہیں یا ان کے طبع زاد ڈرامے ہیں۔ یہ نظم معریٰ آگے چل کر نظم آزاد کے تجربے کی بنیاد بنی۔

گرنوں کی زبان پہ تھا دوزخ کا فسانہ
اس آگ میں، دفتر کی طرف تھا میں روانہ

بہرحال جوش نظم کے آرٹ کے ایک منفرد نمائندے ہیں۔

تجربے کا مسافر جس نے پابند اور مقفیٰ نظموں سے آگے بڑھ کر معریٰ نظم پر پڑاؤ کیا تھا اور آگے بڑھا۔ اور ۱۹۴۲ء میں آزاد نظم تک آپہنچا۔ نظم آزاد ایک ہیئتی تجربہ ہی نہ تھا یہ خیال اور فکر کی نئی جہتوں کی دریافت کا عمل بھی تھا۔ قدیم نظم میں ایک خیال کا اظہار کئی کئی انداز سے ملتا تھا۔ نظم خالص بیانیہ انداز میں لکھی جاتی تھی۔ مگر یہ جدید نظم ایک نئے انداز کی حامل تھی۔ اس میں خیال کا ارتقاء ملتا تھا۔ اس نظم کا ظاہری ڈھانچہ نثر سے قریب کرنے کی بھرپور سعی کی گئی۔ اس نظم نے نثر سے مندرجہ ذیل چیزیں اخذ کیں۔

۱۔ ڈکشن یعنی الفاظ کے سلسلے میں اس نظم نے نثر سے استفادہ کیا اور شاعری کے لئے مروج رسمی لفظوں سے گریز کیا۔

۲۔ لفظوں کی ترتیب زیادہ سے زیادہ نثر کے قریب کرنے کی سعی کی گئی۔

ان دونوں باتوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ جن طریقوں سے قدیم نظم کو سمجھا جاتا تھا وہ طریقے اب یکسر ناکام ہو گئے۔ اب یہ ممکن نہ رہا کہ شعر کی نثر کی جائے اور اس طرح مفہوم تک رسائی حاصل کی جائے۔ اب نظم کے لئے مروج امیجز بھی رخصت ہو گئے اسمائے صفات کا سارا سرمایہ بے کار سا ہو گیا۔ قدیم علامتیں بھی رخصت ہونے لگیں جو ہماری قدیم ادبی روایت کا عطیہ تھیں۔ اب نئی علامتوں کی دریافت کا عمل شروع ہوا تو روایتی علامتوں کی بجائے ایسی علامتیں دریافت کی گئیں جو شاعر کی اپنی زندگی سے ماخوذ تھیں۔ علامتوں کی یہ انفرادیت، لہجے کا نیا پن، نئی سیاسی اور سماجی صورت حال سے جنم لینے والی شاعر کی تنہائی اور نارسائی، آگہی کا آشوب

اور ناسازگاری کا تجربہ اس نظم کی انفرادیت کا سبب بنا۔ اس کیفیت نے اس شاعری میں ابہام بھی پیدا کیا اور مروجہ ذہنی سانچوں سے دوری بھی۔ جس کے نتیجے میں اس شاعری پر ابہام کا الزام لگا۔

آزاد نظم انگریزی میں فری ورس (FREE VERSE) کے نام سے متعارف ہے جس میں آواز کے زیر و بم کا اصول برتا جاتا ہے۔ مگر اردو میں نظم آزاد وزن سے آزاد نہیں ہو سکی۔ اس میں کسی بحر کے ارکان کی مختلف تعداد سے کام چلایا جاتا ہے۔ خیال اور جذبے کے مطابق مختلف مصرعوں میں ارکان کی تعداد کم یا زیادہ کی جاتی ہے۔

اردو نظم میں جن پہلوؤں پر زور دیا گیا ان کی تفصیل ابو الاعجاز حفیظ صدیقی نے بیان کرتے ہوئے لکھا ہے۔

"نئی علامتوں کی تلاش"

وحدت تعبیر یعنی معنی کے تدریجی ارتقا کا بہتر مظاہرہ اور زوائد سے مکمل طور پر اجتناب۔

نئے موضوعات کی تلاش، روایتی گھسے پٹے اور فرسودہ موضوعات سے اجتناب شعر کے ذخیرہ الفاظ میں توسیع۔

شاعری کے انفرادی تجربات پر زور جس کے نتیجے میں شخصی واردات کو زیادہ اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ متبادل آہنگ کی تلاش وغیرہ۔"

(کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ: ۳۰۰)

تصدق حسین خالد نے اپنی کتاب سرودِ نو کا دیباچہ لکھتے ہوئے دعویٰ کیا ہے۔ کہ وہ مغرب کی ایمائی اور تشبیہی شاعری سے متاثر ہیں، لیکن ان کی نظموں کا مطالعہ اس دعوے کی تصدیق نہیں کرتا۔ کیونکہ انہوں نے قدیم علامات سے باقاعدہ استفادہ کیا ہے۔ خالد کی نظمیں داخل سے زیادہ خارج کا اظہار کرتی ہیں، اور مختلف مشاہدوں

کے حوالے سے بعض علامتیں خاصی واضح ہیں۔ ان کی نظم "ایک شام" دیکھیے

پہاڑوں کی بلندیوں سے
بڑھتے سائے
گذرتے آرہے ہیں
شام کی افسردگی میں
اک سرخ ڈور سی افق کی
جھلملا رہی ہے
وادیوں میں
اک اداس راگنی کی گونج سی لپک گئی
رہ گئی آگ
نغمہ بن کے جاگ اٹھی
افق کی ڈور ٹوٹ کر
کسی عمیق غار کی سیاہیوں میں کھو گئی
اداس راگنی کی گونج چیخ بن کے رہ گئی

تصدق حسین خالد کے بعد ۱۹۳۶ء میں دو تحریکیں نمودار ہوئیں۔ ایک تحریک کو ترقی پسند تحریک کہا جاتا ہے اور دوسری کو جدیدیت سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ترقی پسند شعراء میں فیض، احمد ندیم قاسمی، محمد دین تاثیر، مخدوم محی الدین اور علی سردار جعفری نمایاں ہیں۔ جبکہ دوسری تحریک میں میراجی، ن م راشد، قیوم نظر اور مختار صدیقی کے نام نمایاں ہیں۔ ان شعراء نے آزاد نظم، نظم معریٰ، اور نظم پابند کے سلسلے کو بہت آگے بڑھایا۔

مذکورہ شعراء میں سے بیشتر شعراء کا بیشتر کام قیام پاکستان کے بعد سامنے آیا۔

اس لئے یہاں صرف فیض اور ن۔م راشد کا اجمالی تعارف اور تاثیر اور میراجی کے تفصیلی تذکرہ پر اکتفا کیا جاتا ہے کیونکہ راشد اور فیض کا تفصیلی جائزہ اور دیگر شعرا کا جائزہ ۱۹۴۷ء کے بعد کے حصے میں پیش کیا جائے گا۔

فیض احمد فیض نے ۱۹۴۷ء سے قبل اپنی کتاب نقش فریادی لکھی۔ ان کی بقیہ کتابیں قیام پاکستان کے بعد شائع ہوئیں۔ فیض کی نقش فریادی اور بعد کی شاعری کی ڈکشن کو سامنے رکھیں، تو اس پر واضح طور پر غزل کی زبان کے اثرات نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری کی زبان غزلی زبان ہے۔ مگر انھوں نے قدیم علامتوں کو نئی جہتوں میں استعمال کر کے ان کے نئے معانی دریافت کئے ہیں۔ اس طرح بہت سے قدیم لفظ جدید تجربے کے ابلاغ کا وسیلہ بن گئے۔ قدیم شاعری میں شاعر اجتماعی تجربے میں اپنے آپ کو شامل کرتا تھا۔ مگر فیض نے اپنے انفرادی تجربے میں اجتماع کو شامل کیا ہے۔

فیض کے ہاں انقلاب آفریں رومانویت پائی جاتی ہے۔ سلیم احمد نے فیض کے ہاں رومانویت کی حمایت کرنے پر خاصا زور صرف کیا ہے اور انہیں آدھے دھڑ کا شاعر قرار دیا ہے۔ فیض کے ہاں آدرش پایا جاتا ہے۔ یہ آدرش وہ معاشرے میں دیکھنا چاہتے ہیں اور اس کے حسن کے گن گاتے ہیں۔ فیض قریب کی ساری حقیقتوں سے باخبر ہیں یہ حقیقت جنس کی ہو یا کوئی اور۔ یہ حقیقت ہے کہ جنس نوع کی بقا کے لئے ضروری ہے اور بقائے فرد کے لئے بھی۔ مگر جب فرد کی بقا کا مسئلہ درپیش ہو تو نوع کی بقا کا مسئلہ پس پشت ڈالنا ہی پڑتا ہے۔ اسی لئے فیض نے کہا ہے۔

جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے
پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجیے
اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے۔

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں، وصل کی راحت کے سوا

نقش فریادی کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے کی نظمیں ترقی پسند تحریک میں شمولیت سے پہلے لکھی ہیں۔ جب کہ دوسرے حصے کی نظمیں ترقی پسند تحریک میں شمولیت کے بعد کی ہیں۔ دوسرے حصے کی نظموں میں عزم امید اور حوصلہ ہے جب کہ پہلے حصے کی نظموں میں یاس ہے، اداسی ہے۔ جو ہر فرد کا اس وقت مقدر ہو جاتی ہے، جب وہ انفرادی زندگی گزار رہا ہو۔

فیض کے ہاں علامتوں کے مفاہیم کی تلاش پیچیدہ نہیں، اس لئے وہ عام قاری کے فہم سے قریب ہے۔ انہوں نے ظلمت اور سحر جیسی علامتیں اپنے اظہار کے لئے اختیار کی ہیں، جن کا مفہوم قدیم جبر کا نظام اور جدید امن دوستی اور انسان دوستی کا نظام ہے۔

فیض کے ہاں شعر کا جمالیاتی پہلو بہت نمایاں ہے۔ ان کی بحریں مترنم، الفاظ سبک شیریں اور شعری تمثیلیں رنگین اور حسین ہیں۔ ان کے ہاں ایک خوابگوں سی کیفیت ملتی ہے۔ فیض نے آگے چل کر اپنے لئے تجربے کی نئی دنیائیں تلاش کی ہیں مگر وہ اپنے مرکز سے زیادہ دور نہیں جاتے۔ وہ اپنی مخصوص شعری زبان میں نئے تجربات کا اظہار کرتے ہیں۔

فیض نے ابتداء میں اقبال، اختر اور غالب کی آواز میں آواز ملائی مگر جلد ہی اپنی منفرد آواز تلاش کر لی۔ اس انداز کے اشعار ملاحظہ ہوں:

کنارِ رحمت حق میں اسے سلاتی ہے　　سکوت شب میں فرشتوں کی مرثیہ خوانی

اس میں اقبال کی آواز گونج رہی ہے اور

آؤ گی مری گور پہ تم اشک بہانے　　نوخیز بہاروں کے حسیں پھول چڑھانے

اس میں اختر شیرانی کی آواز گونج رہی ہے۔ ذیل کے شعر میں غالب کا رنگ ملاحظہ ہو:

تو ہے اور اک تغافل پیہم
میں ہوں اور انتظار بے انداز

میرا جی (۱۹۱۲ء — ۱۹۴۹ء) کا ثناءاللہ ڈار سے میرا جی بننا ہی ان کے روحانی سفر کا وہ استعارہ ہے، جس میں ان کی ساری ذہنی سرگذشت پوشیدہ ہے۔ میرا جی اپنی سرگذشت خود سناتے ہیں:

"مشاہدے کے لحاظ سے اگرچہ بحیثیت مجموعی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا، لیکن موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے۔ وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔ مطالعے کے لحاظ سے اس زمانے میں نہ صرف یورپی (انگریزی اور فرانسیسی) ادب نے میری رہنمائی کی بلکہ مغربی تفکر اور سائنس نے بھی اپنا اپنا اثر کیا، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مشرقی روایات اور صدیوں کے اثر سے بیگانگی رہی۔ ویشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا، بلکہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل دو ماغ ایک جیتا جاگتا پہ تذبذب بن کے رہ گیا۔

(میرا جی مشمولہ، پابند نظمیں، صفحہ ۱، ۲)

میرا جی کی شاعری کے مندرجہ ذیل پہلو بہت نمایاں ہیں:

۱۔ جنسی حوالہ

۲۔ سادیت یا اذیت پسندی۔

۳۔ دیشنومت کے تحت عورت کا ماورائی تصور جس کی وجہ سے ان کے ہاں عورت دراصل گوشت اور خون کی عورت نہیں عورت کا تصور ہے۔

۴۔ خودلذتی یا" ساقی فاروقی کے لفظوں میں خود وصلی۔

۵۔ ڈکشن پر ہندی اثرات۔

۶۔ گیتوں کا اثر

۷۔ آزاد تلازمۂ خیال

۸۔ فرانسیسی ادب کے زیرِ اثر علامتوں کا استعمال، جو بعض اوقات بعیداز فہم ہوتی ہیں۔

۹۔ دھرتی پوجا کے اثرات

۱۰۔ جنگل اور اس کی فضا کے اثرات۔

میراجی نے مندرجہ ذیل شعری مجموعے چھوڑے ہیں۔

۱۔ **میراجی کی نظمیں** : اس میں پابند نظموں سے آزاد نظم کا سفر واضح نظر آتا ہے۔ ابتدا میں سادگی ہے، پھر ابہام بڑھتا جاتا ہے۔ اس میں نظموں کی ترتیب یوں ہے۔ پابند ۱۵، آزاد ام معریٰ ۲۔

۲۔ **میراجی کے گیت** :۔ دگیتوں کا انتخاب

۳۔ **گیت ہی گیت** : اس کے سرورق پر اجنتا کی ایک تصویر ہے۔ یہ گیتوں کا مختصر سا مجموعہ ہے۔

۴۔ **گیت مالا** : یہ گیتوں کا مختصر سا مجموعہ ہے۔

۵۔ **پابند نظمیں** : اس میں سادگی ملتی ہے بعض نظموں میں خیال کے کئی ٹکڑے مل کر ایک کل کو ترتیب دیتے ہیں اور بعض میں خیال کا ارتقا بھی ملتا ہے۔

۶۔ **تین رنگ** : اس میں ۱۲ گیت، ۲۶ نظمیں اور ۱۰ غزلیں شامل ہیں۔

نظموں میں پابند اور آزاد ہر دو طرح کی نظمیں شامل ہیں۔ طویل ترین نظم اضیا کے غار ہے
۷۔ حلقۂ ریشم سیاہ : یہ مجموعہ اپنی فحاشی کی وجہ سے شائع نہ ہو سکا۔

میراجی کی شاعری، ان کی شخصیت سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ وہ اپنی ذات اور اپنی شاعری میں منفرد تھے۔ انہوں نے تنقید میں بھی خصوصاً "مشرق و مغرب کے نغمے" میں ان شعراء کا انتخاب کیا، جو ان سے مماثلت رکھتے تھے۔ اس پہلو پر اور ان کی نظموں کی ساخت پر مختار صدیقی یوں روشنی ڈالتے ہیں :

"وہ موضوع کو خارج کی اس دنیا میں تلاش کرتے ہیں، جو ان کے باطن سے ہم آہنگ ہوتی تھی۔ جب یہ موضوع متعین ہو جاتا ہے۔ تو وہ پھر اس کو آزاد تلازم خیال کی لہروں کے حوالے کر دیتے ہیں۔ یوں بات سے بات پیدا ہوتی ہے۔ جو موضوع کے مختلف گوشوں سے اور ان کے متعلقات کو نئے سے نئے انداز سے اجاگر کر سکے"

(دیباچہ تین رنگ : میراجی، صفحہ : ۱۸)

میراجی کی نظموں میں آزاد تلازم خیال کی مدد سے خیال کا ارتقاء اور وسعت پیدا ہوتی ہے۔ مگر میراجی کی پابند نظموں میں یہ بات ہر جگہ درست نہیں بعض اوقات وہ خیال کے ٹکڑے اکٹھے کر کے ایک کل بھی ترتیب دیتے ہیں۔ بہر حال ایک بات واضح ہے کہ ان کی نظمیں ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ میراجی نے اپنی آزاد نظموں میں بحر کو خیال کے بہاؤ کا تابع کیا ہے۔ ان کی ترتیب ارکان اور لفظوں کی موسیقی بھی اظہار میں معاونت کرتی ہیں۔ ان کی نظموں میں غزل کا اثر قطعاً نہیں ہے نہ ہی وہ غزل کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ مگر وہ قدیم عجمیت سے مکمل طور پر باغی نہ ہو سکے۔ اضافتوں کا استعمال بتاتا ہے کہ وہ ابھی عجمی کی فضا میں سانس لے رہے ہیں۔ مگر یہ اضافتوں کا استعمال پابند نظموں میں بہت کم ہے۔ یہ نظمیں دراصل گیت

کے قریب ہیں۔

میراجی کی نظموں میں جنسی حوالہ بنیادی موضوع کے طور پر سامنے آتا ہے۔
ان کی ایک نظم "چھیڑ" ہے۔ یہ دو افراد کے درمیان "لمحۂ وصال" کی کہانی سناتی ہے:

"بہت ہی نرم ہو تم"
"بہت ہی گرم ہو تم"
"بڑے بے شرم ہو تم"
"نہ شرماؤ سنو تو"
"ادھر آؤ سنو تو"
"ہٹو جاؤ سنو تو"
"جو تم کہتے ہو کیجے"
"جھکا کے سینے بھی دیجے"
"مرے اللہ۔ لیجے"

ایسے ہی "اونچا مکان" کے یہ مصرعے جنسی پہلو کو نمایاں کر رہے ہیں۔

"کچھ غرض اس سے نہیں
"دل کو بھاتی ہے۔ نہیں بھاتی ہے"
"آنے والے کی ادا"

اس کا ایک ہی مقصود۔ وہ استادہ کرے
بحر اعصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب

میراجی کی بے شمار نظمیں اپنے اندر جنسی حوالہ رکھتی ہیں۔ ان کی نظمیں "برقعے" "تن آسانی"، "ایک بھتی عورت"، "تفاوتِ راہ"، "رخصت"، "دن کے روپ میں رات کہانی" اور دوسری بے شمار نظمیں جنسی حوالے سے پیدا ہوئی ہیں۔

موجود سماجی و سیاسی ماحول اور نامساعد حالات نے میراجی کو ایک نئی دنیا دریافت کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔ یہ تنہائی اور جنس کی دنیا تھی۔ یہ دنیا سکون کی بجائے گہرے کرب کی حامل تھی۔ ان کی ایک نظم "شام کو راستے پر" کے چار مصرعے ہیں:

"راستا مجھ کو نظر آئے نہ آئے پھر کیا؟
میں ہوں آزاد۔ مجھے فکر نہیں ہے کوئی
اک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی
میرا اندوختہ ہے"

اس کڑی تنہائی نے ان میں سادیت اور اذیت پسندی پیدا کر دی تھی۔ میراجی کی شخصیت کے دو حصے کئی جگہ نمایاں ہیں۔ ایک فاعلی حصہ اور دوسرا مفعولی حصہ۔ یہ فاعل پہلو مفعولی پہلو کو اذیت دے کر تسکین حاصل کرتا ہے۔ ایسے ہی وہ محبوب سے وصال میں نہیں اسے اذیت دینے میں تسکین محسوس کرتے ہیں۔ ان کی اذیت پسندی ذیل کے مصرعوں میں ملاحظہ ہو:

"اور اس طرح دل کی گہرائی خلوت میں ایسی آشاؤں نے کروٹیں لیں۔
کہ ایک خنجر
اناردوں میں چھپا چھپا کر
سفید، مرمر سے مخملیں جسم کی رگوں میں۔
اور ایک بے بس، حسین پیکر
مچل مچل کر تڑپ رہا ہو۔
مری نگاہوں کے دائرے میں
رگوں سے خوں کی ابلتی دھاریں
نکل نکل کر پھسل رہی ہوں پھسلتی جائیں"۔ (دکھ دل کا دارو)

میراجی کے ہاں عورت کے دو روپ ہیں؛ ایک تو ماورائی اور مقدس پیکر جو روحِ کائنات کا پرتو ہے اور دوسرا فاحشہ عورت کا پیکر۔ پہلی قسم کی عورت سے تعلق ہی وصال کہلاتا ہے جب کہ دوسری سے رابطہ فاعل اور مفعول کا رابطہ ہوتا ہے، جو کہ اذیت پسندی کا باعث بنتا ہے۔ پہلی قسم کی عورت کے بعض اعضاء تو میراجی کی شاعری میں عام ہیں۔ مگر وہ عورت نہیں۔ وہ ایک عضو کو سامنے لاتے ہیں۔ پھر اس عورت سے تعلق کا دن سپنا دیکھنے لگتے ہیں۔ کیونکہ وشنو مت کے مطابق وہ مقدس ہے، ماورائی شے ہے۔ یہ "دن سپنا" ان کے استمنا بالید کا عمل ہے۔ اس عمل کا نقطۂ انجام ایک گہری نیند پر منتج ہوتا ہے اور بالآخر:

میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا،
ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر،
ہاتھ سے آنکھ کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے؟ (لب جوئبارے)

میراجی کے ہاں عورت نہیں، عورت کا تصور ملتا ہے۔ وہ اس کے اعضاء سے تصور میں لطف اندوز ہوتے ہیں ایک نظم کے چند مصرعے ہیں:

سفید بازو
گداز اتنے
زباں تصور میں حظ اٹھائے۔
اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں، مگر انہیں برق ایسی لہریں سمٹتی مٹھی کی شکل دے دیں۔ (دکھ دل کا دارو)

اس سے آگے خود لذتی یا ساقی فاروقی کے لفظوں میں خود وصلی کا لمحہ آ جاتا ہے اس لمحہ کی انتہا غنودگی اور نیند کی کیفیت پیدا کرتی ہے اور وہ خود وصلی کے اسی لمحے میں ذات کے متلاشی ہوتے ہیں۔

میرا جی کی ڈکشن پر ہندی اثرات نمایاں ہیں۔ اضافتوں کے استعمال سے انہوں نے دامن چھڑانے کی کوشش کی۔ اگرچہ اس میں وہ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے ان کی پابند نظموں پر گیتوں کا اثر بھی نمایاں ہے۔ وہی موسیقی وہی روانی، وہی تشبیہہ استعارہ کے بغیر براہ راست بات کہنے کا انداز:

"جب نیندوں سے جاگیں گے
اور سپنوں کو تیاگیں گے
تب کیسی حالت ہو گی
بپتا یا راحت ہو گی
اس کی فکر نہیں مجھ کو
جو بھی ہے وہ یہیں مجھ کو
پست دکھائی دیتا ہے" (زندگی)

میرا جی کے ہاں فرانسیسی ادب کے زیر اثر علامتوں کا استعمال بھی بہت ہے۔ مثلاً نظم "سمندر کا بلاوا" میں سمندر رحم مادر کی علامت ہے۔ اونچے مکان میں اس کی لہریں، زہری، پھول، جنسی جذبے کی علامت ہیں۔ ان کے ہاں ندی عورت کی علامت کے طور پر آتی ہے۔ ان کی علامات ان کی جبلتوں اور کلچر اگو (CULTURE EGO) کے ٹکراؤ سے پیدا ہوتی ہیں۔

میرا جی کے ہاں دھرتی پوجا کے اثرات بھی واضح ہیں۔ زمین جنس کے حوالے سے عورت کی علامت ہے ان کے ہاں خالص ہندوستانی فضا ہے۔ اس حوالے سے ان کی نظم "اجنتا کے غار" کی مثال پیش کرنا ضروری ہے۔ اس کی زبان، لہجہ اور فضا سب ہندوستانی ہے۔ ابتدائی بند ملاحظہ ہو:

دھیان کی جھیل میں لہرایا کنول کا ڈنٹھل سوچ آتی ہے مجھے کیوں ہوئی پُروا چنچل

دھیان کی جھیل میں ہر جھیل ہے کومل شیتل جیسے ناری ہو اٹھائے ہوئے امرت چھاگل

اس کے بعد آزاد تلازمۂ خیال سے نظم کا مفہوم وسعت اختیار کرتا جاتا ہے اور اس طرح نظم میں خیال کا ارتقاء ہوتا ہے۔

میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کے حوالے سے جنگل کی فضا سامنے آتی ہے۔ وہ جنگل درخت پرندے اور اس حوالے کے دوسرے تلازموں کی مدد سے فضا تخلیق کرتے ہیں۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

" قدیم ہندوستان کی عام فضا بالخصوص جنگل کی طرف میراجی کا جھکاؤ بعض اور علامتوں سے بھی واضح ہوتا ہے۔ مثلاً میراجی کے ہاں پنچھی اور برہن کے الفاظ ابھرے ہیں جو براہ راست جنگل کی فضا سے متعلق ہیں۔ پنچھی کا وجود نہ صرف اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ میراجی نے جنگل کی زندگی سے گہرے اثرات قبول کئے ہیں"۔

(نظم جدید کی کروٹیں، صفحہ: ۷۱)

میراجی کے ہاں مروجہ اخلاقیات کے خلاف احتجاج بھی ملتا ہے۔ ان کی نظمیں "حرامی" "رقص" اور بہت سی دوسری نظمیں ہماری مصنوعی معاشرتی اخلاقیات کے خلاف بغاوت ہیں۔

بغاوت کی ایک دوسری مثال ن۔م راشد (۱۹۱۰ء - ۱۹۷۵ء) ہیں۔ ن۔م راشد اردو شاعری میں ایک اہم منصب کے حامل ہیں۔ اقبال اور اختر شیرانی کی شاعری کا جن دنوں بہت چرچا تھا، انہی دنوں راشد نے شاعری کے سفر کا آغاز کیا۔ پہلے تو ان کی آواز میں آواز ملائی۔ مگر جلد ہی اپنی الگ راہ دریافت کر لی۔ انہوں نے قیام پاکستان سے قبل ماورا پیش کی۔ ماورا پر اختر شیرانی اور اقبال کے اثرات نمایاں ہیں۔ مثلاً اس کی پہلی نظم "میں اسے واقف الفت نہ کروں"، میں اختر شیرانی کی محبوبہ در آئی ہے۔

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں اس کو ابھی شناسائے محبت نہ کروں
روح کو اس کی اسیرِ غمِ الفت نہ کروں
اس کو رسوا نہ کروں، وقفِ مصیبت نہ کروں

"خواب کی بستی"، "تیری محبت جواں رہے گی"، "بادل"، "شاعر کا ماضی" "رفعت" اور "خوابِ آوارہ" پر اختری رومانوی شاعری کا اثر واضح دکھائی دیتا ہے۔ ایسے ہی بعض نظموں پر اقبال کے اثرات دکھائی دے رہے ہیں۔ مثلاً مکافات کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

رہی ہے حضرتِ یزداں سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار میرا
گزر گئی ہے تقدس میں زندگی میری
دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار میرا
کسی پہ روح نمایاں نہ ہو سکی میری
رہا ہے اپنی امنگوں پہ اختیار میرا (مکافات)

"خیراتِ پرواز" سے ان میں جرأتِ پرواز آئی ہے اور وہ اختر اور اقبال سے دامن چھڑا کر اپنی انفرادی راہ پر آ گئے ہیں۔ ایک نظم کا ابتدائی بند ملاحظہ ہو:

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس سے میرا جسم طوفانوں کی جولانگاہ ہے
جس سے میری زندگی، میرا عمل گمراہ ہے
میری ذات اور میرے شعر افسانہ ہیں

تیرے رنگین رس بھرے ہونٹوں کا لمس

اور پھر "لمس طویل"

جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد

میں نے جواب تک بسر کی ہی نہیں۔

اور اک ایسا مقام

آشنا جس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ"

(ہونٹوں کا لمس)

یہ تھی وہ انفرادی راہ جس پر وہ چلے۔ وہ محبوبہ جسے وہ الفت سے واقف نہ کرنا چاہتے تھے۔ اب اس کے ہونٹوں کے لمس تک نوبت آ پہنچی ہے۔ یہ لمس وہ اگر حاصل نہ کر پاتے تو وہ بھی یقیناً میراجی کی طرح پتلون میں استرنہ لگواتے۔ مگر انھوں نے آگے بڑھ کر اس لمس کا ذائقہ چکھا اور آخری مسئلہ بستر پر حل ہوا۔

"تیرے بستر پر مری جان کبھی

بے کراں رات کے سناٹے میں

جذبۂ عشق سے ہو جاتے ہیں اعضاء مدہوش

اور لذت کی گرانباری سے

ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی۔

اور کہیں اس کے قریب

نیند آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح

خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے

اپنے پر تولتی ہے چیختی ہے

بے کراں رات کے سناٹے میں" (بے کراں رات کے سناٹے میں)

رات تو میراجی کے ہاں ہے مگر وہ تو آنکھیں بند کرنے کے نتیجہ میں پیدا ہوتی یہ رات سورج ڈوبنے بستر بچھنے اور بتی بجھنے کے ساتھ جوال ہوتی ہے۔

مگر کیا لمس کی خواہش اور محبوبہ کے بستر کے درمیان خلاء واقعہ ہے نہیں معاشرہ موجود ہے۔ ہندوستان کا مذہبی معاشرہ جس میں جنس کا نام لینا بھی جرم ہے۔ مگر اس معاشرے کا فرد اس سے بڑی آسانی سے بغاوت کرتا ہے۔ لیکن اس بغاوت کا کیا فائدہ۔ فرد اور معاشرہ دونوں غلام ہیں۔ فرد کے سینے میں آگ جل اٹھتی ہے۔ وہ ایک طرف فرنگی کا غلام ہے۔ دوسری طرف معاشرے کی پابندیاں بہت سخت ہیں۔ پہلے تو وہ معاشرے کی کمزوری کا مذاق اڑاتا ہے:

"اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے۔
اپنے بے کار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں۔
اک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
اک عفریت ــــــ اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی"

(دریچے کے قریب)

پھر وہی فرد اپنی کمزوری کا اقرار کرتا ہے:

"اک بوڑھا ساتھکا ماندہ سا رہوار ہوں میں
بھوک کا شاہ سوار
سخت گیر اور تنومند بھی ہے۔
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح

ہر شبِ عیش گزر جانے پر
بہر جمعِ خس و خاشاک نکل جاتا ہوں

(دریچے کے قریب)

اب فرد کا رویہ کئی صورتیں اختیار کرتا ہے آخر جتنے منہ اتنی باتیں۔ جتنے افراد اتنے ہی طریقِ کار۔ ایک طریقہ سہارا تلاش کرنے کا ہے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے۔
عہدِ پارینہ کا میں انساں نہیں
بندگی سے اس در و دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں

اس لیے اب تھام لے
اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے" (رقص)

دوسری صورت نیم باغیانہ ہے یا غلامی سے ہلکی سی نفرت کے اظہار کی ہے:

"آج پی آتا جو میں
جامِ رنگیں کی بجائے
بیکسوں اور ناتوانوں کا لہو
تشکر، اے جاں کہ میں
ہوں درِ افرنگ کا ادنیٰ غلام
اور بہتر عیش کے قابل نہیں" (شرابی)

ایک دوسری صورت انتقام کی ہے جس میں اپنی غلامی کا بدلہ اجنبی عورت کے جسم سے

چکایا گیا ہے:

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتظام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے (انتقام)

ایک صورت خودکشی بھی ہے:

"جی میں آتی ہے لگا دوں ایک بے پایاں جست
اس دریچے میں جو
جھانکتے ہیں ساتویں منزل سے کوئے و بام کو! (خودکشی)

اب ایک سوالیہ پیدا ہو چکا ہے کہ کیا یہ سارے ارادے شاعر کے اپنے ہیں یا نہیں مگر کیوں؟ شاعر نے خود ہی تردید کر دی ہے اور کہا ہے:

"اردو غزل کی اپنے قاری کے ساتھ یہ خاموش مفاہمت رہی ہے کہ اس کا واحد متکلم ایک ہی فرد کے مختلف روپ پیش کرے گا۔ اور یہ روپ اس فرد کی بدلتی ہوئی کیفیتوں پر منحصر ہوں گے۔ اس کے برعکس ماورا میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کرداروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہو گا۔ یہ الگ کردار کسی ایک شخصیت کے روپ یا بہروپ نہ تھے بلکہ اپنی الگ انفرادیت کے مالک۔ یہ سب کردار ایک اجتماع۔ بدلتے ہوئے اجتماع۔ کا جزو ہیں، لیکن منفرد۔ ماورا میں قدیم تیکنیک سے انحراف کا یہی بڑا جواز ہے۔"

(دیباچہ طبع چہارم) ماورا، صفحہ ۱-۲)

بہرحال راشد نے موجودہ صورت حال سے بغاوت کی۔ موجودہ صورتحال سے "ماوراء دنیا" میں جھانکنے کی کوشش کی۔ ڈکشن کے لحاظ سے انھوں نے کوئی بڑی بغاوت کم از کم ماورا میں نہیں کی۔ ویسے اس کی بعض نظمیں تو پابند ہیں۔ مگر ہر نظم ایک عضوی کل ہے۔ اس میں خیال کا ارتقاء ملتا ہے کسی میں بھی خیال ٹکڑے ٹکڑے ہو کر سامنے نہیں آتا۔

محمد دین تاثیر (۱۹۰۲ء - ۱۹۰۵ء) کے ہاں بھی بیسویں صدی کی آواز سنائی دیتی ہے۔ وہ بھی قدیم راہوں سے باغی دکھائی دیتے ہیں: تاثیر کہتے ہیں:

کس قدر خوش نصیب ہوتے تھے
اگلے وقتوں کے شاعرانِ کرام
رات دن نغمہ ہائے چنگ و رباب
روز و شب گردشِ پیالہ و جام
ایک جانب رقیبِ بدکردار
ایک پہلو میں ساقیٔ گلفام
پھول تھے پھول، کانٹے تھے کانٹے
دانہ دانہ تھے اور دام تھا دام

(اگلے وقتوں کے شاعرانِ کرام)

تاثیر صاحب علم تھے۔ ان کی نظر قدیم و جدید فلسفہ نفسیات جمالیات اور ادب پر تھی۔ ان کی کتاب آتش کدہ کی خوبصورت ترین نظم "ید بیضا" میں ان کا علم جلوہ گر ہے۔ ان کا فن اپنے جوہر دکھا رہا ہے۔ خیال سے لفظیات تک ہر جگہ علم نے نئی دنیائیں دریافت کی ہیں۔

تاثیر نے ایک نظم "دیوداسی" میں خیال اور فکر کی نئی وادیاں قطع کی ہیں

نظم یہ ہے:

بال سنوارے، مانگ نکالے
دوہرا تہرا آنچل ڈالے
ناک میں بندی، کان میں بالے
جگ مگ جگ مگ کرنے والے

ماتھے پہ چندن کا ٹیکا
آنکھ میں کاجل پھیکا پھیکا
مدھ ماتی متوالی آنکھیں
جوبن کی رکھوالی آنکھیں

آنکھ جھکائے، لٹ چھٹکائے
جانے کس کی لگن لگائے
جمن کنارے، پریم دوارے
برہ اداسی درشن پیاسی

دیوداسی تن من ہارے
تنہا اپنے آپ کھڑی ہے
بت بن کر چپ چاپ کھڑی ہے

پوری نظم دیوداسی کی تاریخ، اس کے کردار میں عہد بعہد تغیرات کی کہانی سناتی ہے نفسیاتی پہلو پر بھی اس کی جبلت اور SUPER EGO میں تضاد اور الجھاؤ کی تصویر بھی نمایاں ہے۔ دیوداسی ہند کی علامت بھی ہے۔ جو غیر ملکی حملہ آور دل کے سامنے سر جھکائے کھڑا ہے۔ "آنکھ میں کاجل پھیکا پھیکا" ہندوستان کی غربت کمزوری اور بے چارگی کی تصویر پیش کر رہا ہے۔ "دوہرا تہرا آنچل" اس کی تہہ در

تہہ اخلاقیات، ظاہری دکھ دکھاؤ، اور پھر باطن میں ہلچل کی تصویر پیش کرتا ہے یہ ہندوستان کی مصنوعی اخلاقی کیفیت کی علامت بھی ہے۔ اس نظم میں ہندی لفظوں "جمن کنارے"، "ریت بن کر کھڑا ہونا" اور "ماتھے پر چندن کا ٹیکا" نے خاص ہندوستانی فضا پیدا کی ہے۔ بہرحال تاثیر کے ہاں ہیئت کے لحاظ سے اور ساخت کے اعتبار سے بڑی بغاوت نہ سہی مگر نئے دور کی نوید صاف سنائی دیتی ہے۔

جدید اردو نثر کا ارتقاء

مرزا غالب سے پہلے اردو نثر کے دو دور بیت چکے تھے۔ ایک پرتکلف اندازِ بیان کا دور اور دوسرا فورٹ ولیم کالج کی سادہ نویسی کا دور۔ پرتکلف اندازِ بیان میں واقعیت اور انفرادیت کی بجائے لفظی حسن اور خیال آرائی ملتی ہے صفات کی بھرمار اور تخیل کی بے جا پرواز نے اس انداز کو بوجھل کر دیا۔ صنائع لفظی اور صنائع معنوی یعنی بدائع اور سجع و قافیہ کا استعمال اس نثر کی بنیادی خصوصیات تھیں۔

اردو نثر کا دوسرا دور فورٹ ولیم کالج کی ابتداء (۱۸۰۰ء) سے شروع ہوا۔ اس کالج میں جس نثر نے رواج پایا۔ سادگی اور سلاست اس کی بنیادی خصوصیت تھی۔ اس کالج کے نثر نگاروں نے عام بول چال کی زبان کو اپنایا۔ مگر ان کی نثر میں انفرادیت اور واقعیت پیدا نہ ہو سکی۔ ان کی نثر میں ان کے زمانے کی عکاسی نہ ہو سکی۔

فورٹ ولیم کالج کلکتے میں تھا۔ اردو کے مراکز دہلی اور لکھنؤ تھے۔ اس لئے فورٹ ولیم کالج کی نثر سے دور تھا۔ فورٹ ولیم کالج کا زمانہ دبستان لکھنؤ کے عروج کا زمانہ تھا۔ اس لئے فورٹ ولیم کالج کے متاثر ہونے کی بجائے لکھنؤ میں ایک قسم کا ردعمل پیدا ہوا۔ اس زمانے میں رجب علی بیگ سرور نے دبستان لکھنؤ کی نمائندگی کی۔ ان کے علاوہ منشی غلام غوث بےخبر اور غلام امام شہید نے بھی

پر تکلف نثر لکھی۔ حتیٰ کہ سر سید احمد خاں کا یہ دور بھی پر تکلف نثر لکھنے میں گزرا جس کا اظہار ان کی کتاب آثار الصنادید کی اشاعت اول میں ہوتا ہے۔ جدید اردو نثر کے بانی غالب ہیں ان کے ہاں سادگی اور سلاست کے ساتھ واقعیت اور انفرادیت بھی ملتی ہے۔ مرزا غالب نے ۱۸۴۸ء میں اردو میں مکتوب نگاری کا آغاز کیا۔ اس کے دو اسباب بیان کئے جاتے ہیں۔ مولانا حالی نے اس کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ غالب بوجہ ضعف دماغی کے جگر کاوی کے قابل نہ رہے تھے۔

مولانا مہر نے مولانا ابوالکلام آزاد کے حوالے سے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ وہ سفر کلکتہ کے موقع پر مغربی ادب اور رجحانات سے روشناس ہوئے ہوں گے سادہ نگاری اسی تاثر کا نتیجہ ہے۔ میرے خیال میں یہ بات ہی زیادہ قرین قیاس ہے۔ غالب کی نثر کی نمایاں خصوصیات یہ ہیں۔

(۱) سادگی:

غالب کے ہاں سادگی بیان ملتی ہے۔ ان کی مکاتیب کی نثر سادہ بھی ہے اور سلیس بھی۔ لفظ اور پیرایۂ اظہار دونوں سادہ ہیں۔ ان کے ہاں عام سے الفاظ پر معنی بن جاتے ہیں۔

(۲) بول چال کی زبان:

غالب کے ہاں خط مراسلہ نہیں مکالمہ ہے۔ جب لکھنے والا اپنے عصر سے آگاہ نہ ہو تو بول چال کی زبان اور لکھنے کی زبان میں فاصلے حائل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح کتابی زبان فطری نہیں رہتی مصنوعی بن جاتی ہے۔ مرزا کے خطوط میں تصنع نہیں، بے ساختہ پن ہے۔ غالب کی اس خصوصیت کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"مرزا غالب نے اپنے خطوط کو بے تکلف بات چیت اور مکالمہ بنا دیا تھا یہ چیز ان کے طرزِ تخاطب، ان کے استفہامیہ جملوں، ان کے ضمائر و اشارات اور ان کے لہجوں سے اچھی طرح واضح ہوتی ہے۔ اس غرض کے لئے وہ بعض اوقات فقروں کو ملانے والے حرفوں کو ترک کر دیتے ہیں، جیسا کہ رو بہ رو کی گفتگو میں جسمانی حرکات و اشارات حروف و الفاظ کی جگہ لے لیتے ہیں۔"

(وجہی سے عبدالحق تک۔ صفحہ: ۴۷۔ ۴۸)

واضح رہے کہ غالب قافیہ کو پوری طرح ترک نہ کر سکے۔ مگر قافیے کا مصنوعی انداز اپنانے کی بجائے فطری انداز اپنایا جیسا کہ وہ خطوں کے آخر میں لکھتے ہیں:

"نجات کا طالب، غالب"

خطوط میں جہاں کہیں علمی موضوعات آ گئے ہیں، وہاں ان کی مناسبت سے زبان بھی علمی ہے یعنی فارسی اور عربی الفاظ بھی زیادہ ہیں اور اضافتیں بھی۔

(۴) جزئیات نگاری:

غالب کے ہاں جزئیات کا خاصا خیال رکھا جاتا ہے۔ وہ جب کسی ماحول یا موقع کی تصویر پیش کرتے ہیں، اس کو تمام جزئیات سمیت پیش کرتے ہیں تاکہ مخاطب کو ماحول کا پورا پورا تصور حاصل ہو جائے۔ مثلاً ایک خط میں لکھتے ہیں:

"لڑکوں نے ارہر کی کھچڑی پکوائی اور خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی۔"

(۵) جذبات نگاری:

غالب کے خطوں میں غم، دکھ اور خوشی کے جذبات کا اظہار ملتا ہے۔ یہ اظہار جامع اور بھرپور ہے۔ غم کے اظہار میں ان کے اندر کا سارا کرب لفظوں میں

سمٹ جاتا ہے۔ محبت کے اظہار میں بھی ان کا قلم کہیں رکتا نہیں۔ جذبے کے اظہار میں ان کے ہاں بے ساختگی بھی ہے اور خلوص بھی۔

(۵) شوخی و ظرافت

حالی نے غالب کو "حیوانِ ظریف" کہا ہے۔ غالب کی ظرافت ان کے مکاتیب میں بھی ملتی ہے۔ وہ اکثر ذومعنی الفاظ یا رعایت لفظی کے ذریعے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

"میاں تمہارے دادا تو نواب امین الدین خان بہادر ہیں، میں تو تمہارا دلدادہ ہوں۔"

ایسی ہی بے مثال مثالیں ان کے خطوط میں بکھری پڑی ہیں۔

(۶) علمی پہلو

غالب کے خطوں کا ایک علمی پہلو بھی موجود ہے۔ انہوں نے بعض علمی مسائل پر اظہار خیال بھی کیا ہے۔ غالب نے اپنے بعض اشعار کی تشریح بھی اپنے خطوں میں کی ہے اس طرح غالب کے خطوط کی علمی حیثیت بھی ہے۔

(۷) آپ بیتی کا عنصر

غالب کے خطوط دراصل غالب کی آپ بیتی ہیں۔ ان کی مدد سے غالب کی آپ بیتی تیار کی جا سکتی ہے بعض لوگوں نے ان کے خطوط کی مدد سے ان کی آپ بیتی مرتب بھی کی ہے۔

(۸) تاریخی واقعات

غالب نے جنگ آزادی کے دنوں کی ڈائری دستنبو کے نام سے لکھی۔ مگر بہت سے واقعات بعض مصالح کی بنا پر قلم زد کر دیے۔ یہ واقعات ان کے خطوط میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان دنوں کے واقعات کی سچی تصویر غالب کے خطوط میں ملتی ہے۔

(۶) عصری آگہی

غالب اپنے زمانے کی ضروریات سے آگاہ تھے۔ یہ عصری آگہی ان کے خطوط کو ایک وسیع ترکینوس مہیا کر رہی ہے۔ یہ خط صرف غالب کی دوستانہ گفتگو نہیں ہے ان کے عہد کا استعارہ بن گئے ہیں۔ غالب کے لیے ان کے عہد کی تہذیب ایک تخلیقی تجربہ تھا اور دلی اس تہذیب کا نقطۂ عروج۔ انتظار حسین نے غالب کے خطوط کو ناول قرار دیا ہے۔ انتظار حسین لکھتے ہیں:

"شہر کے حوالے سے معاشرتی ناول لکھنے کی روایت اب ہمارے لیے جانی بوجھی چیز ہے۔ مگر اس وقت تک بیان کا یہ علاقہ دریافت نہیں ہوا تھا۔ اس علاقے کو اس زمانے میں آگے پیچھے دو شخصوں نے دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ایک غالب نے اور ایک سرشار نے۔ سرشار کے لیے لکھنؤ اپنے تہذیبی رنگ و بو کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بنا۔ اس شخص نے اس تجربے کے زور سے داستان کی روایت سے نکل کر معاشرتی ناول کی طرف پیش قدمی کی۔ مگر فسانۂ آزاد بیچ ہی میں رہ گیا۔ غالب دلی کے حوالے سے جو معاشرتی ناول لکھنا چاہتے تھے، وہ اس صنف کی نظروں سے اوجھل ہونے کی وجہ سے خطوط کی صورت میں بکھر گیا۔ ان خطوط کو پڑھیے اور دیکھیے کہ ان میں ایک پورے معاشرتی ناول کی بساط بچھی ہوئی ہے۔"

(علامتوں کا زوال، صفحہ: ۱۸۳)

(۷) انفرادیت

غالب کے ہاں انفرادی جذبہ بھی ہے، جو اظہار چاہتا ہے۔ وہ کچھ کہنا چاہتا ہے۔ مگر غزل کا دامن تنگ ہے بیان کی وسعت کی تلاش میں وہ خطوط تک پہنچے۔ ان کے خطوط میں تفصیل ہے۔ وہ ہر بات کھل کر کہنا چاہتے ہیں۔ ان کا ذاتی تجربہ انہیں بے چین کیے ہوئے ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"یہ مکتوب نویسی ان کے لئے کاروباری چیز نہ تھی بلکہ اظہار خیالات کا ایک وسیلہ تھی۔ جس کی انہوں نے فنی حیثیت سے آب یاری کی۔ ایک لحاظ سے ان کے مکاتیب کو مختصر افسانہ کہا جا سکتا ہے۔"

(وجہی سے عبدالحق تک، صفحہ: ۵۴)

سرسید احمد خاں:

(۱۸۱۷ء — ۱۸۹۸ء) اردو میں ایک عظیم شخصیت اور کردار کے حامل انسان تھے ان کی ذات سے کئی چشمے پھوٹے اور ان کے کردار سے زندگی کے کئی دوائر متاثر ہوئے۔ وہ ایک مصلح ادیب، مؤرخ، عالم دین، متکلم، مفسر، اور فلسفی تھے۔ مولانا حالی نے ان کی نثر نگاری کے تین دور قرار دیئے ہیں۔

پہلا دور: شروع سے لے کر ۱۸۵۷ء تک۔

دوسرا دور: ۱۸۵۷ء سے سفر انگلستان (۱۸۶۹ء) تک۔

تیسرا دور: سفر انگلستان سے وفات (۱۸۹۸ء) تک

سرسید احمد خاں نے پہلے دور میں مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں۔

پہلا دور

(۱) جام جم (فارسی): امیر تیمور سے بہادر شاہ تک ۴۳ بادشاہوں کا مختصر حال۔

(۲) انتخاب الاخوین: قواعد منصفی کے بارے میں۔

(۳) جلاء القلوب بذکر المحبوب: مولود پر صحیح روایات کا مجموعہ۔

(۴) تحفہ حسن: تحفہ اثنا عشریہ کے باب ۱۰، ۱۲ کا ترجمہ، اہل تشیع کے رد میں۔

(۵) آثار الصنادید: (۱۸۴۷ء) پہلے ایڈیشن کا اسلوب پر تکلف ہے۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۵۴ء میں شائع کیا جس کا اسلوب سادہ اور سلیس ہے۔

۶۔ قول متین در ابطال حرکت زمین: زمین کی گردش کے نظریے کی تردید میں۔

۷۔ کلمۂ حق : پیری مریدی کے رائج طریقے کے خلاف۔

۸۔ راہِ سنت و ردِ بدعت : اس میں وہابی اثرات غالب ہیں۔

۹۔ نمیقہ (فارسی) تصورِ شیخ کی حمایت میں۔

۱۰۔ سلسلۃ الملوک : دہلی کے ۲۰۲ بادشاہوں کی فہرست

۱۱۔ کیمیائے سعادت : غزالی کی کتاب کے چند اوراق کا ترجمہ

۱۲۔ تاریخ ضلع بجنور : ضلع بجنور کی تاریخ جو جنگ آزادی میں ضائع ہو گئی

ان تصانیف کے ناموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ

سرسید احمد خاں پر اس وقت سید احمد شہید بریلوی کی تحریک کا اثر غالب تھا آپ ابھی تک علماء کے باہمی تنازعات سے باہر نہیں آئے تھے۔ آپ کا نقطۂ نظر رجعت پسندانہ تھا۔

آپ کا افادی نظریہ ابھی تیار نہیں ہوا تھا اور آپ کو ابھی تک مجرد خیالات سے دلچسپی تھی۔

دوسرا دور (۱۸۵۸ء سے ۱۸۶۹ء تک)

اس دور میں سرسید احمد خاں نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں:

۱۔ تاریخ سرکشئ بجنور : بجنور میں انگریزوں کے خلاف لڑی جانے والی جنگ کی تاریخ۔ اس میں مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۹۵۸ء تک کے واقعات ہیں۔

۲۔ اسباب بغاوت ہند : اس کتاب میں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی پر بحث کی گئی ہے۔ کرنل گراہم نے اس کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔

۳۔ تحقیق لفظِ نصاریٰ : سرسید نے اس کتاب میں یہ ثابت کیا ہے کہ عیسائیوں کے لئے نصاریٰ کا استعمال کسی جذبۂ نفرت کا نتیجہ نہیں۔

۴۔ تبیین الکلام : اس میں انجیل اور قرآن کی اصولی وحدت کو ثابت کیا ہے

اور دونوں میں مطابقت پیدا کی ہے۔

۵۔ رسالۂ احکام طعام اہل کتاب: اس میں ثابت کیا ہے کہ مسلمان انگریزوں کے ساتھ مل کر کھانا کھا سکتے ہیں۔

نیز اسی دور میں سرسید نے تاریخ فیروز شاہی مرتب کی۔ رسالہ لائل محمڈنز آف انڈیا جاری کیا جس میں انگریزوں کے وفادار مسلمانوں کے حالات لکھے۔

اس دور کی کتابوں سے واضح ہوتا ہے کہ بیشتر کتابوں کا مقصد انگریزوں اور مسلمانوں کے اندر پیدا شدہ نفرت کو ختم کیا جائے۔ بیشتر تصانیف کا موضوع سیاسی ہے۔ ایک طرف اسباب بغاوت ہند اور لائل محمڈنز آف انڈیا کے ذریعے انگریزوں کے دلوں سے مسلمانوں کے خلاف نفرت ختم کرنے کی کوشش کی، تو دوسری طرف تبیین الکلام اور رسالہ احکام طعام اہل کتاب کے ذریعے مسلمانوں کو انگریزوں کے قریب کرنے کی کوشش کی۔ تبیین الکلام کا ایک پہلو تاریخی بھی ہے۔ اس میں قرآن میں مذکور مقامات کی تاریخ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ ایک نئی آواز تھی۔ جس پر مسلمانوں کا چونکنا اور فی الفور مخالفت پر کمربستہ ہونا لازمی تھا، مگر بعض سربرآوردہ مسلمان سرسید کی حمایت کے لئے بھی تیار ہو گئے۔

تیسرا دور: (۱۸۶۹ء سے ۱۸۹۸ء تک)

اس دور میں سرسید نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں:

۱۔ سفرنامۂ لندن: انگلستان سے واپس آکر سرسید نے اپنے سفر کے مشاہدات واقعات قلم بند کرنے شروع کئے۔ اس کی کچھ اقساط سائنٹفک سوسائٹی کے اخبار میں شائع ہوئیں۔ مگر عوام کی مخالفت کے سبب یہ سلسلہ بند کرنا پڑا۔

۲۔ خطبات احمدیہ: سیرت النبیﷺ کے سلسلے میں، سر ولیم میور کی گستاخانہ کتاب کا جواب۔

۳۔ تہذیب الاخلاق : سرسید نے یہ رسالہ جاری کیا جس میں وہ خود بھی مضمون لکھتے اور ان کے دوسرے رفقاء بھی۔

۴۔ تفسیرات احمدیہ : سرسید احمد خاں نے قرآن پاک کی تفسیر بھی لکھی۔ اس کی چھ جلدیں شائع ہوئیں۔

اس دور کی تصانیف پر یورپین سائنس کے نظریات کا غلبہ ہے۔ سیرت میں بھی وہ ایک نیا نقطۂ نظر پیش کرتے ہیں: خطبات احمدیہ میں سرسید نے جن علمی اصولوں کی بنیاد رکھی وہ یہ ہیں:

۱۔ عرب کے تمدن کا مطالعہ۔ ان کی رسوم، عادات اور قبل الاسلام مذاہب کا جائزہ۔

۲۔ مذاہب عالم کا تقابلی جائزہ۔

۳۔ قرآن کی تصدیق دیگر صحف آسمانی سے۔

۴۔ مآخذ سیرت کی نئے سرے سے چھان بین۔

۵۔ روایات کا عقلی جائزہ اور باہمی تقابل۔

۶۔ مغربی مصنفین کی تحقیقات سے استفادہ

۷۔ اسلام کے تمدن و معاشرت پر اثرات۔

۸۔ حقیقت وحی۔

اس کتاب میں سرسید احمد خاں نے مغربی مصنفین کی کتابوں کے حوالے سے عیسائیت اور یہودیت کو چیلنج کیا ہے اور اسلام کی حقانیت ثابت کی ہے اس کتاب کے سلسلے میں ہی سرسید احمد خاں کو انگلستان کا سفر کرنا پڑا۔ ہوا یوں کہ دہلی کے لیفٹیننٹ گورنر سر ولیم میور نے "لائف آف محمدؐ" کے نام سے حضورؐ کے بارے میں ایک کتاب لکھی اور آپؐ پر بہت سے بے جا اور نازیبا اعتراضات کئے گئے اس کے جواب

کے لئے سرسید نے خطبات احمدیہ لکھی۔ اس کتاب میں سرسید نے عقل اور مشاہدے کی اہمیت تسلیم کی اور مذاہب کے ہمدردانہ مطالعہ کی دعوت دی۔ اس میں دین کے قطعی اصولوں پر بحث و تبصرہ بھی کیا گیا ہے۔ اور اس میں پنچر سے دلچسپی کے آثار بھی نظر آتے ہیں۔

سرسید کا عہد آفریں کارنامہ ان کی تصنیف تفسیر قرآن ہے۔ یہ ان کی آخری تصنیف ہے اور ان کی پختہ فکری کا نمونہ ہے۔ اس میں ان کی فکر کے دو محور سامنے آتے ہیں۔

۱۔ صرف قرآن ہی یقینی ہے۔ باقی سب کچھ (حدیث اجماع اور قیاس) اصول دین میں شامل نہیں۔

۲۔ ایک ہے WORD OF NATURE یعنی کلامِ فطرت اور دوسرا ہے WORK OF NATURE یعنی کارِ فطرت۔ دونوں میں کوئی تضاد نہیں۔

اس اصول کو ثابت کرنے کے لئے انہوں نے بہت سے عقائد اور مسلمات کی تشریح علامتی اور تمثیلی انداز میں کی۔ مثلاً جنت دوزخ، ملائکہ، ابلیس، قصہ آدم، رویت باری، وغیرہ۔ ایسے ہی انہوں نے ناسخ و منسوخ، رفع مسیح وغیرہ کا انکار کیا ہے۔ سود غلامی اور تعدد ازدواج کے بارے میں نئے نظریات پیش کئے۔ معجزات کی تشریح ایسے انداز میں کی کہ وہ معجزے نہ رہے بلکہ فطری زندگی کے مطابق واقعات بن گئے۔

اس تفسیر میں سرسید نے پرانے مفسرین کی طرح دور از کار بحثوں سے گریز کیا ہے۔ اس تفسیر کے اثرات بعد کے مفسرین کے ہاں واضح طور پر محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ مثلاً محمد علی لاہوری کی بیان القرآن، خواجہ احمد الدین امرتسری کی "بیان للناس"، علامہ مشرقی کا "تذکرہ"، حکیم احمد شجاع کی تفسیر ابوبی، غلام احمد پرویز کی مفہوم القرآن

اور دوسری تصانیف۔ حتیٰ کہ مولانا ابوالکلام آزاد کی ترجمان القرآن پر بھی سرسید کے اثرات محسوس کیے جا سکتے ہیں۔

سرسید احمد خاں نے تہذیب الاخلاق میں مغرب کے ESSAY لکھنے والے ادیبوں کے تتبع میں مضامین لکھے۔ ان مضامین یا انشائیوں میں سرسید احمد خاں کا اصلاحی نقطۂ نظر نمایاں رہا۔

ان کتابوں کے ذریعے سرسید احمد خاں نے ایک نیا علم الکلام پیش کیا انہوں نے اپنا تعلق معتزلہ سے جوڑا اور اکثر جگہ امام غزالی، شاہ ولی اللہ اور شاہ عبدالعزیز کے حوالے سے بات آگے بڑھائی۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کے نظریات مغربی افکار کے اثرات کا نتیجہ تھے معتزلہ یا امام ولی اللہ سے ان کی مماثلت اتفاقی ہوتی اور عوام میں مخالفت سے بچنے کے لیے ان بزرگوں کا حوالہ دیتے۔ سرسید نے دراصل ایک نیا علم الکلام تیار کیا جس طرح عہد بنی عباس میں یونانی فلسفہ کے زیر اثر ایک علم الکلام تیار ہوا تھا ویسے ہی سرسید نے یورپی سائنس اور قرآن کی مطابقت ثابت کرنے کے لیے ایک نیا علم الکلام تیار کیا۔

سرسید احمد خاں کے انداز بیان کی خصوصیات یہ ہیں:

(۱) سادگی:

سرسید کے ہاں سادگی اور سلاست ملتی ہے۔ سرسید پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو نثر میں علمی مضامین سادگی سے لکھے۔ انہی کی بدولت اردو اس قابل ہوئی کہ اردو ملکی، سیاسی، اخلاقی، تاریخی غرض ہر قسم کے مضامین زور اثر جامعیت اور سادگی و صفائی سے ادا کر سکتی ہے

(۲) ابلاغ:

سرسید کے ہاں ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ وہ کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ کچھ کہنے

کا مقصد اپنی ذات کا اظہار نہیں اپنے افکار خیالات اور نظریات کا ابلاغ ہے۔ وہ پہلے ریفارمر تھے پھر ادیب۔

(۴) تنوع:

سر سید کے ہاں حیرت انگیز تنوع ہے وہ ہر قسم کے مضامین کے لئے موزوں اور مناسب زبان اختیار کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ انہوں نے اخلاقی معاشرتی سیاسی مذہبی ادبی اور تحقیقی مضامین لکھے اور ہر جگہ موضوع کی فطرت کے مطابق زبان اختیار کی "امید کی خوشی" شاعرانہ تمثیل ہے اور "آزادی رائے" سیاسی فلسفہ ہے۔ دونوں کے طرز ہائے بیان میں تفاوت واضح ہے۔

(۴) بے ساختگی:

مولانا حالی لکھتے ہیں:

"سر سید احمد خان ان سرحدوں سے جو شاعروں اور منشیوں نے مقرر کی ہیں بالکل آزاد تھے۔ وہ ان غلط الفاظ کو جو عام فہم اور خاص و عام کی زبان پر حاوی ہیں، صحیح الفاظ پر ترجیح دیتے ہیں۔ ان کی زبان دلی کی بول چال میں محدود نہ تھی۔ بلکہ جو لفظ اور جو جملہ بے اختیار قلم سے ٹپک پڑا وہی ان کی زبان اور وہی بول چال تھی۔ انہوں نے کوئی فقرہ لکھ کر پھر نہ دیکھا ہوگا کہ قواعد کی رو سے ان کی ترتیب صحیح ہے یا نہیں۔ وہ اپنے کلام کی بنیاد الفاظ کی شستگی اور ترکیب پر نہیں رکھتا۔ بلکہ اس بے قرار آدمی کی طرح جو گھر میں آگ لگی دیکھ کر ہمسایوں کو نے تابانہ آگ بجھانے کے لئے پکارتا ہے۔ ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جو گھبراہٹ کی حالت میں بے ساختہ انسان کی زبان سے نکل جاتے ہیں۔ واقعات پر تشبیہہ و استعارات کے پردے نہیں ڈالتا بلکہ ان کی ننگی تصویریں کھلم کھلا سب پر ظاہر کر دیتا ہے۔ وہ الفاظ اور قواعد کا محکوم نہیں ہوتا اور قواعد کو اپنے جذبات کا محکوم

رکھا ہے۔" (حیات جاوید، صفحہ: ۳۹۹)

(۵) محاسن لفظی

سرسید کے ہاں صنائع لفظی کے سوا تمام محاسن لفظی و معنوی موجود ہیں۔ مگر ہماری نظر ان پر نہیں پڑتی کیونکہ ان سے زیادہ اہم امور ہماری توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ خیالات کی خوبی ناظرین کو الفاظ کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتی۔ محاسن لفظی خیالات کے شکوہ میں جواب دیتے ہیں۔

(۶) سائنسی سوچ

سرسید نے آزادانہ اور سائنسی سوچ کو عام کیا۔ اس لئے انہوں نے ادب اور زندگی کو باہم پیوندی نہیں کیا بلکہ ادب اور اجتماع کے درمیان رشتہ قائم کیا اور ادب کو جمہور کی خدمت کا فریضہ سونپا اور افادیت کو ادبی نظریے کے طور پر پیش کیا۔

(۷) انشائیہ نگاری

سرسید نے ٹیٹلر اور سپکٹیٹر کی طرز پر انشائیے لکھے۔ انہوں نے تہذیب الاخلاق کے ذریعے انشائیہ لکھنے کی روایت کو عام کیا جو کہ ان کے بعد ترقی پاکر خوشگوار ادبی مضامین کی صورت میں سامنے آیا۔ سرسید کے سب مضامین انشائیہ نہیں مگر بعض مضامین مثلاً "امید کی خوشی"، "گزرا ہوا زمانہ" اور بحث و تکرار انشائیے کی اکثر شرائط پر پورا اترتے ہیں۔

آخر میں سرسید احمد خاں کا مقام متعین کرنے کے لئے ہمیں دو باتوں کا جائزہ لینا ہوگا۔

(۱) سرسید کا اثر اردو ادبیات پر

(۲) سرسید بطور ایک زندہ ادیب کے۔

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے سرسید کا ادبیات پر اثر بلاشبہ بے پناہ

ہے انہوں نے ادب کے زمین و آسمان ہی بدل ڈالے۔ انہوں نے فکر میں جس طرح سند اور روایت پر تجربہ اور مشاہدہ کی برتری ثابت کی ایسے ہی ادب میں مدعا نگاری انفرادیت اور واقعیت کو روشناس کرایا، جو ان کے بعد پیدا ہونے والے ادب کا بنیادی اصول ٹھہرا۔

مگر دوسرے سوال کا جواب کچھ زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔ سرسید آج ایک تاریخی حوالے کے طور پر یاد تو کئے جاتے ہیں لیکن زندہ ادیب کے طور پر پڑھے نہیں جاتے اس کی وجوہات یہ ہیں۔

۱۔ سرسید جدید و قدیم کا سنگم تھے۔ یہ سوچ آج کل بہت کم ملتی ہے۔ یا تو بالکل جدید ہیں یا بالکل قدیم۔ اس لئے سرسید سے دلچسپی بہت کم لی جاتی ہے۔

۲۔ سرسید نے علی گڑھ سکول اور کالج خرد افروزی کے نقطۂ نظر سے جاری کیا تھا مگر آج خرد افروزی کی تحریک خود ہی دھوپ چھاؤں کی زد میں زد میں ہے۔ ایسے حالات میں سرسید کو کون پڑھے گا۔

(۳) ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں:

''سرسید درمیانی آدمی'' تھے اور ہر درمیانی آدمی کی طرح تھوڑی سی تعریف کے مستحق ٹھہرے۔''

(A HISTORY OF URDU LITERATURE, PAGE: ۲۶۲)

یہی وجہ ہے کہ آج سرسید احمد خاں کی تصانیف کا مطالعہ محدود ہے۔

مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء—۱۹۱۴ء)

ممتاز شاعر اور ادیب تھے۔ غالب کے شاگرد تھے اور بعد میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کے بچوں کے اتالیق ہونے کے سبب ان کی صحبت اٹھائی تھی اور ان کے ادبی

نقطہ نظر سے متاثر ہوئے تھے۔ بعد میں ۱۸۷۱ء میں پنجاب بک ڈپو لاہور میں ملازم ہوگئے۔ یہاں حالی کو مغربی خیالات سے استفادہ کرنے کا موقع ملا۔ قیام لاہور ہی کے زمانے میں انہوں نے آزاد کے ساتھ مل کر انجمن پنجاب کے زیر اہتمام نئی شاعری کی تحریک چلائی۔ حالی ۱۸۷۵ء میں دہلی کے اینگلو عربک کالج میں ملازم ہوگئے، جہاں انہیں سرسید کی تحریک کا مکمل علم ہوا اور وہ سرسید کے معاونین اور رفقاء میں شامل ہوگئے۔ مولانا حالی دھیمے مزاج کے شریف بزرگ تھے **ان کی تین حیثیات تھیں**

۱۔ شاعر ۲۔ نقاد ۳۔ سوانح نگار۔

یہاں ان کی تیسری حیثیت زیر بحث آئے گی۔

مولانا حالی نے تین سوانح عمریاں لکھیں۔

۱۔ حیات سعدی ۲۔ یادگارِ غالب ۳۔ حیات جاوید۔

(۱) حیات سعدی:

یہ فارسی کے مشہور شاعر اور ادیب شیخ سعدی شیرازی کی سوانح ہے۔ حیات سعدی کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں مندرجہ ذیل باتیں خاص طور پر نظر آتی ہیں:

(۱) حالی اور سعدی کئی زبانوں میں مماثلت رکھتے تھے۔ دونوں شاعر تھے اور دونوں ادب میں ایک نئی طرز کے موجد تھے۔ دونوں تکلف اور مبالغہ سے متنفر تھے غرضیکہ حالی نے سعدی میں اپنے آپ کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

(۲) حالی کے نزدیک سوانح عمری ذریعہ نصیحت ہے۔ یہ بزرگوں کی ایک لازوال یادگار ہے۔ وہ قومیں جنہوں نے ترقی کے بعد تنزل دیکھا۔ ان کے لئے یہ ایک تازیانہ ہے، جو ان کو خوابِ غفلت سے بیدار کرتا ہے۔ مولانا حالی نے سعدی کے بارے میں دستیاب مواد کو سامنے رکھا اور اس میں سے مستند اور غیر مستند کو الگ الگ کیا۔

(۳) اس کتاب میں بعض فروگذاشتیں بھی مل جاتی ہیں۔ مثلاً انہوں نے دیگر

تذکرہ نگاروں کی طرح گلستاں اور بوستاں کی بعض تمثیلی حکایات کو طبع زاد قصے سمجھنے کی بجائے ان کی سوانح کا حصہ قرار دے دیا۔ مثلاً سومنات میں شیخ سعدی کا پجاری بن کر رہنا۔ یہاں بہت سی خلافِ واقعہ صورتیں جمع ہو گئی ہیں۔ ایسے مواقع پر حالی تاویل سے کام لیتے ہیں۔

(۴) پرانے تذکرہ نگاروں نے سعدی کی سوانح لکھتے ہوئے بہت سی غلطیاں کی ہیں۔ حالی نے ان کی اغلاط کو درست کیا ہے، یہاں حالی ایک محقق کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔

(۵) حیات سعدی میں حالی نے بہت سی ادبی بحثیں بھی چھیڑی ہیں جو بعد میں مقدمہ شعر و شاعری میں زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھیں۔ اس لیے کتاب تنقیدی اہمیت بھی رکھتی ہے۔

(۶) اس کتاب میں سعدی کی نظم و نثر کا تنقیدی جائزہ بھی شامل ہے۔ یہ کتاب اپنی بعض خامیوں کے باوجود ایک اچھی سوانح ہے اسی لیے شبلی نے اس کتاب کو اردو کے بہترین ادب میں شامل کیا ہے۔

(۲) یادگار غالب :

(۱) اس کتاب کو غالب کے دوسرے تذکروں پر فضیلت حاصل ہے کیونکہ حالی غالب کے شاگرد تھے۔ انہیں غالب کو پہچاننے کے زیادہ مواقع میسر تھے۔ چنانچہ حالی کے بیانات ایک مستند راوی کے بیانات ہیں۔

(۲) حالی غالب کے شاگرد تھے۔ انہیں اپنے استاد سے عقیدت بھی تھی۔ مگر وہ استاد کی طرح نہ تو جذباتی ہوئے ہیں نہ جانبدار۔ انہوں نے ما اصول سوانح نگار کی طرح اپنی غیر جانبداری برقرار رکھی ہے۔ حالی معتدل مزاج تھے اس لئے وہ ڈاکٹر بجنوری کی افراط اور ڈاکٹر لطیف کی تفریط سے بھی دامن بچا گئے۔

(۳) حالی نے غالب کو حیوان ظریف کہا ہے۔ انہوں نے ہنستے ہوئے غالب کی تصویر پیش کی ہے۔ روتے ہوئے غالب کا چہرہ بہت بعد میں مولانا مہر نے اپنی کتاب "غالب" میں پیش کیا ہے۔

(۴) حالی نے غالب کے قرب کے باوجود ان کا نفسیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ اس لئے غالب فہمی کی ایک راہ یوں ہی سنسان چھوڑ گئے۔ حالانکہ اس کے بغیر غالب کو سمجھنا آسان نہیں۔

(۵) حالی نے حیات غالب کے بعض معاملات کو طے نہیں کیا۔ حالانکہ وہ ان مسائل کو حل کر سکتے تھے۔ مثلاً ملا عبدالصمد کی شاگردی کا مسئلہ، غالب کے مذہب کا معاملہ وغیرہ۔ پہلے مسئلے کا جہاں تک تعلق ہے تو حالی اپنے استاد کے کسی بیان کو جھٹلانا نہیں چاہتے تھے۔ رہا دوسرا معاملہ تو حالی اپنے استاد کو شیعہ قرار دے کر انہیں اکثریت کی ناراضگی کا ہدف بنانا نہیں چاہتے تھے۔

(ب) حیات جاوید

(۱) حیات جاوید سر سید احمد خاں کی پہلی باقاعدہ اور مفصل سوانح عمری ہے۔

(۲) حیات جاوید کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں سر سید کی سوانح ہے اور دوسرے حصے میں ان کے کارناموں کا جائزہ۔

(۳) حیات جاوید ایک ایسی سوانح عمری ہے جس پر متضاد آرا سامنے آئیں مثلاً شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

"حیات جاوید" میں مولانا حالی نے "سید صاحب" کی ایک رخی تصویر دکھائی ہے۔ بہر حال میں حیات جاوید کو مدلل مداحی سمجھتا ہوں:"

(بحوالہ افادات مہدی از مہدی افادی، صفحہ: ۲۱۴، ۲۱۵)

شبلی ایک دوست کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"حیات جاوید کو میں لائف نہیں سمجھتا۔ بلکہ کتاب المناقب سمجھتا ہوں"

(افادات مہدی، صفحہ: ۳۱۵)

ایسے ہی حیات جاوید کے حق میں انتہائی تعریفی کلمات کہے گئے۔ مگر مہدی افادی کی رائے متوازن ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ایک شریف نے ایک شریف تر انسان کی ہمدردانہ سرگزشت لکھی اور آشنائے فن ہو کر لکھی، اور یہی اونچے سے اونچا معیار تحریر ہے جو ایمان بالغیب کی حیثیت سے یورپ کی طرف منسوب کیا جا سکتا ہے"

(افادات مہدی، صفحہ: ۳۱۶)

حالی نے حیات جاوید میں سرسید احمد خاں کے کاموں کے سلسلے میں حسن ظن سے کام لیا ہے جس سے ایک قسم کا حامیانہ انداز پیدا ہو گیا ہے۔

۹۔ کتاب کا دوسرا حصہ سوانح سے غیر متعلق ہے۔ اس سے فن سوانح کو ضعف پہنچا ہے۔ مگر یہ کتاب ایک قسم کی تہذیبی تاریخ بن گئی ہے

بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ حالی نے تین سوانح عمریاں لکھ کر فن سوانح نگاری کا اردو میں اعتبار و اعتماد قائم کر دیا۔

حالی کا اسلوب بیان

حالی کے انداز بیان کی یہ خصوصیات نمایاں نظر آتی ہیں۔

(۱) سادگی

مولانا حالی نے سرسید کے انداز بیان کو آگے بڑھایا اور الفاظ و انداز کی سادگی اختیار کی۔ اس لئے انہیں سرسید کا مقلد کہا گیا۔ مگر یہ بات درست نہیں کیونکہ وہ کورے مقلد نہیں۔ انہوں نے سرسید کی بھونڈی سادگی سے گریز کیا۔ انہوں نے عامیانہ سادگی کی بجائے ادیبانہ سادگی کو اپنایا۔

(۲) سنجیدگی

حالی ایک سنجیدہ اور متین شخص تھے۔ ان کے ادب میں بھی یہی خصوصیات موجود ہیں۔ ان کے ہاں جھنجھلاہٹ، پھکڑپن اور نشتریت وغیرہ نہیں ہیں۔ ان کا لہجہ سنجیدہ اور متین ہے۔

(۳) خلوص

حالی مخلص انسان تھے۔ اس لئے انہیں ریاکاری سے کوئی لگاؤ نہ تھا۔ ان کی نظر مفہوم پر رہتی ہے۔ وہ علم کی ترسیل کرتے ہیں علم کا رعب نہیں جھاڑتے۔ ان کے ہاں تو نہ بلند بانگ لہجہ ہے اور نہ بلندی سے خطاب کرنے کا انداز۔ وہ قاری کو کبھی کم نہیں کہتے اور نہ ہی بات کو الجھا کر اپنی برتری قائم کرتے ہیں۔

(۴) افادی نظریہ

سرسید احمد خاں نے افادیت کو ادب کا مقصد قرار دیا تھا۔ حالی بھی سرسید کی طرح ادب کو زندگی کی اصلاح کا ایک ذریعہ خیال کرتے تھے۔ اسی مقصد کے پیش نظر انہوں نے سماجی اور سائنسی علوم کے لئے موزوں انداز بیان اختیار کیا۔

(۵) تحقیق واکتساب

حالی کے ہاں نہ تو آزاد کی سی شعریت ہے نہ شبلی کی سی رنگینی، نہ نذیر احمد کی طرح بامحاورہ اور ٹکسالی اردو۔ ان کے ہاں تحقیق واکتساب ہے۔ انہیں پڑھ کر علم حاصل ہوتا ہے۔

(۶) عقل پسندی:

سرسید احمد خاں عقل کی بالادستی کے قائل تھے۔ حالی کا بھی یہی نقطہ نظر تھا۔ اس لئے ان کے ہاں جذبے کو انگیخت کرنے والی تحریروں کی بجائے عقلی اور منطقی تحریریں ملتی ہیں۔ وہ ہر بات کا عقلی جائزہ لیتے ہیں اور استدلالی انداز میں پیش کر دیتے ہیں۔

(۷) مدعا نگاری

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں لفظ پر معنی کی برتری تسلیم کی ہے۔ یہی اصول ان کی تحریر میں کارفرما نظر آتا ہے۔ وہ لفظی آرائش اور تخیلی پرواز سے گریز کرتے ہیں وہ مفہوم کی ترسیل کے لئے لکھتے ہیں اور مطلب کی بات آسان پیرائے میں قاری تک پہنچا دیتے ہیں۔

(۸) وضاحت اور تجزیہ

مولانا حالی ہر بات کو واضح کرتے ہیں۔ وہ ہر بات کے تمام ممکنہ پہلو خصوصًا عقلی پہلو پوری طرح واضح کرتے ہیں۔ ان کے ہاں کسی قسم کا ابہام باقی نہیں رہتا وہ رمزیت و ایمائیت کا سہارا نہیں لیتے اور کسی بات کو ان کہا نہیں چھوڑتے۔

(۹) بے تکلفی

حالی کے ہاں اظہار کا بے ساختہ پن ہے۔ وہ ہر بات بے تکلفی سے کر دیتے ہیں۔ بناوٹ کا ان کے ہاں گزر نہیں ہوتا وہ تکلفات سے گریزاں نظر آتے ہیں۔

(۱۰) دھیما پن

حالی نسلی اعتبار سے ایک دھیما مزاج رکھتے ہیں۔ یہ دھیما پن ان کی تحریر کی بنیادی صفت بن گیا ہے۔ ان کی نثر ہو یا شاعری تیز جذبات سے پاک ہے۔ ان کے ہاں اعتدال ہے، توازن ہے اور ایک جوئے کم آب کی سی ہلکی روانی۔

(۱۱) انگریزی الفاظ

حالی کے ہاں سرسید کی طرح انگریزی الفاظ عام پائے جاتے ہیں۔ انھوں نے بالواسطہ طور پر انگریزی خیالات سے استفادہ کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں انگریزی الفاظ بھی در آئے، مگر یہ بات اس وقت بہت کھٹکتی ہے۔ جب وہ بے ضرورت انگریزی لفظوں کا سہارا لیتے ہیں۔

(۱۲) فقروں کا تناسب:

بقول حسن عسکری ابھی تک اردو میں کسی نے لمبے فقرے لکھے ہی کب ہیں۔ بس سرسید نے یہ کیا ہے کہ چھوٹے چھوٹے فقروں کو "اور" کی مدد سے ملا دیا ہے۔ اور مختلف فقروں کو ملا کر ایک فقرہ نہیں بنا سکتا۔ اس لئے سرسید کے ہاں عدم تناسب ملتا ہے۔ مگر حالی نے "اور" کا بے دریغ استعمال نہیں کیا، اس لئے ان کے فقرے متناسب ہیں۔

(۱۳) عملی و نظریاتی تنقید

مولانا حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" لکھ کر اردو تنقید میں ایک نئے اور روشن باب کا اضافہ کیا، ان کی سوانحی تصانیف میں بھی ان کے تنقیدی خیالات ملتے ہیں۔ مثلاً یادگار غالب اور حیات سعدی میں ان کا تنقیدی نقطہ نظر سامنے آتا ہے۔

(۱۴) سائنسی اسلوب:

سرسید نے علوم کے لئے ایک علمی اور سائنسی اسلوب تیار کیا تھا۔ حالی نے اسے چمکا کر اور صاف کر دیا۔ اس طرح حالی نے سرسید کے کام کو ایک قدم آگے بڑھایا۔ انہوں نے زبان اردو کو اس قدر ترقی دی کہ اب ہم مختلف علوم کے لئے اردو کا دامن وسیع پاتے ہیں۔

ادب میں حالی کی مجموعی قدر و قیمت

اب آخر میں مولانا حالی کی ادبی حیثیت کے سلسلے میں دو ہی دو سوال زیر بحث آئیں گے

۱۔ ان کا اثر ادبیات اردو پر۔

۱۔ ان کی حیثیت ایک زندہ ادیب کے طور پر

حالی کا اردو ادبیات پر اثر کئی حوالوں سے ہوا۔ ان کی شاعری اور ان کی تنقید فی الحال ہمارے زیر بحث نہیں۔ مگر مختصراً یہ کہ ان کی شاعری اور نثر نے بالکل ایک نئے دور میں اردو ادب کو داخل کر دیا۔

ان کی سوانح نگاری نے سوانح نگاری کے لئے سائنسی اور تنقیدی نقطہ نظر متعارف کرایا۔ انھوں نے فن سوانح نگاری کے اصول بھی طے کئے اور سوانح عمریاں بھی لکھیں۔ بعد میں ان کے اسلوب اور ان کے تنقیدی رویے کو اپنایا گیا اور اس طرح ان کا اردو ادب پر اثر بہت گہرا ہے۔

اب رہا دوسرا سوال کہ وہ ایک زندہ ادیب کی حیثیت سے کیا مقام رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں حالی سرسید سے خوش قسمت واقع ہوئے ہیں۔ وہ اپنے دھیمے مزاج کی وجہ سے تقریباً ہر حلقے میں یا تو پسند کئے جاتے ہیں ورنہ کم از کم برداشت کئے جاتے ہیں حالی کی سوانح "حیات جاوید"، ابھی تک اردو کی بہترین سوانح ہے۔ یادگارِ غالب، غالب کے بارے میں قریبی معلومات کی وجہ سے اب تک پڑھی جاتی ہے اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ حالی اردو ادب کی تاریخ کا نمایاں حصہ ہونے کے ساتھ ساتھ آج ایک زندہ ادیب کے طور پر پڑھے بھی جاتے ہیں، مگر ان کے قارئین کا حلقہ بہت زیادہ وسیع قرار نہیں دیا جا سکتا۔

علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء—۱۹۱۴ء)

علامہ شبلی نعمانی کی بھی مولانا حالی کی طرح تین حیثیات ہیں۔

۱۔ شاعر ۲۔ نقاد ۳۔ سوانح نگار یا مورخ۔

یہاں صرف تیسری حیثیت زیر بحث آئے گی۔ مگر پہلے ان کی زندگی کا مختصر

تعارف۔ وہ اعظم گڑھ کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم خاصی آرام دہ صورت حال میں حاصل کی مگر جلد ہی علم کی طلب انہیں شہر شہر لے گئی اور انہوں نے اپنے دور کے ممتاز فضلاء مولانا محمد فاروق چڑیا کوٹی اور مولانا فضل الحسن حسرت سہارنپوری جیسی شخصیات سے استفادہ کیا۔ مگر نتیجہ وہی نکلا کہ شبلی ایک جذباتی حنفی مولوی بن گئے اور وہابیوں کے خلاف کتابیں لکھنے لگے۔ ان کے نام کے ساتھ نعمان ان کا تخلص یا خاندانی نام نہیں بلکہ فقہ حنفی کے بانی امام ابوحنیفہ نعمان بن ثابت سے تعلق خاطر کا نتیجہ ہے۔ بلکہ بقول ڈاکٹر محمد صادق یہ ایک پارٹی بیج ہے۔

اس دور کے فرقہ پرست شبلی اور زیادہ متشدد ہو جاتے۔ اگر وہ ۱۸۸۲ء میں علی گڑھ نہ آتے اور سیّد سے ملاقات نہ کرتے۔ شبلی جب علی گڑھ آئے تو دوسرے مولویوں کی طرح وہ بھی سرسید کے مخالف تھے۔ مگر سرسید سے ملاقات نے ان کے نقطۂ نظر کو بدل ڈالا۔ انہوں نے سرسید کی پیش کش قبول کرتے ہوئے علی گڑھ میں عربی فارسی کے استاد کی ملازمت اختیار کر لی۔

علی گڑھ میں قیام کے دوران شبلی سیّد اور پروفیسر آرنلڈ کی صحبتوں سے مستفید ہوئے۔ نیز سرسید کی وسیع لائبریری سے استفادہ نے بھی شبلی کے ذہن پر انمٹ نقوش مرتب کئے۔ قیام علی گڑھ کے دوران شبلی نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں۔

۱۔ سیرۃ النعمان (۱۸۹۲ء)

۲۔ الفاروق (جو ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی)

۳۔ رسائل شبلی (۱۹۰۸ء)

۱۸۹۲ء میں شبلی ترکی اور مصر گئے۔ واپسی پر انہوں نے سفرنامۂ مصر و روم و شام لکھا۔ اور ۱۸۹۸ء میں علی گڑھ سے ریٹائر ہو گئے۔ کیونکہ اس سفر کے دوران وہ پان اسلامک خیالات سے متاثر ہوئے۔ شبلی نسلاً راجپوت تھے، اس لئے ان

کا جذباتی خیالات سے متاثر ہونا ضروری ہے۔

۱۹۰۰ء میں علی بلگرامی نے انہیں حیدر آباد بلا لیا، وہاں انہوں نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں۔

۱۔ الغزالی (۱۹۰۲ء)

۲۔ سوانح مولانا روم (س/ن)

۳۔ علم الکلام (۱۹۰۳ء)

۴۔ موازنہ انیس و دبیر (۱۹۰۷ء)

۱۹۰۴ء میں شبلی نعمانی نے ندوہ کی نظامت سنبھالی، اور ۱۹۱۳ء میں اس کام سے ریٹائر ہو گئے۔ اس دوران میں انہوں نے شعر العجم کی پانچ جلدیں لکھیں۔ آخر میں انہوں نے دار المصنفین اعظم گڑھ کی بنیاد رکھی اور اپنی عمر کی آخری تصنیف سیرۃ النبی لکھنی شروع کی، جس کی دو جلدیں علامہ نے خود لکھیں، اور چار جلدیں شبلی کے خاکے اور جمع کردہ مواد کے مطابق سید سلیمان ندوی نے لکھیں۔

اب ہم شبلی نعمانی کی اہم سوانحی و تاریخی تصانیف کا جائزہ لیتے ہیں۔ مگر پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ شبلی سوانح نگار تھے یا مؤرخ۔ سوانح نگار اور مؤرخ میں فرق یہ ہے:

۱۔ سوانح نگار شخص سوانح سے ہمدردی رکھتا ہے اور جذباتی لگاؤ کے باعث شخص سوانح کے زاویۂ نگاہ سے ہر شے کا مطالعہ کرتا ہے۔

۲۔ سوانح نگار کے لئے شخص اہم ہوتا ہے اور مؤرخ کے لئے زمانہ۔ سوانح نگار کے لئے مرکز ایک شخص ہوتا ہے اور مؤرخ کے لئے شخص کی بجائے روح عصر۔

شبلی نعمانی نے بظاہر سوانح کا سانچہ استعمال کیا ہے۔ مگر وہ ہر جگہ مؤرخ ہی

رہے۔ انہوں نے شخص اور زمانے کو یکساں اہمیت دی۔ وہ فرد کو مرکز بنا کر اس کے دور کو ایک دائرے کی صورت میں اس کے ارد گرد پھیلا دیتے ہیں۔ اس طرح ان کی سوانح عمریاں بظاہر سوانح عمریاں ہیں۔ مگر بباطن تاریخ۔ مگر ہم انہیں ان کے ظاہری سانچے کو مدنظر رکھتے ہوئے سوانح عمری کا نام ہی دیں گے۔

شبلی نے سوانح عمریاں لکھنے کے ساتھ ساتھ فن سوانح سے بھی بحث کی ہے۔

شبلی کے نزدیک سوانح نگار کے مندرجہ ذیل فرائض ہیں،

۱۔ سچائی اور صداقت نیز خوش اعتقادی سے گریز۔

۲۔ ہیرو کے بشری خدوخال دکھائے جائیں۔

۳۔ ہیرو کے وہ خدوخال ضرور دکھائے جائیں جن میں فطرت انسانی کی جھلک موجود ہو۔

۴۔ ہیرو کے محاسن کے ساتھ ساتھ مصائب بھی دکھائے جائیں۔

۵۔ سوانح نگاری کا مقصد اصلاح اخلاق ہونا چاہیے۔

شبلی کی سوانح عمریوں کی ڈاکٹر سید اللہ نے تین قسمیں بیان کی ہیں۔

۱۔ علمی شخصیات کی سوانح عمریاں مثلاً سیرۃ النعمان، الغزالی، سوانح مولانا روم

۲۔ سیرۃ النبیؐ

۳۔ تاریخی شخصیات کی سوانح عمریاں۔ مثلاً المامون، الفاروق۔

اب ہم فرداً فرداً ان سوانح عمریوں کا تعارف پیش کرتے ہیں۔

سیرۃ النعمان:

امام ابو حنیفہ کی سوانح عمری ہے۔ اس میں انہوں نے امام صاحب سے عقیدت کے باوجود ان کی جامع تصویر پیش کی ہے۔ جو خالص بشری تصویر ہے امام صاحب کی کمزوریاں بھی دکھائی ہیں اور ان کی عظمت بھی۔ اس کے ساتھ ہی

اس دور کی علمی صورت حال، مناظرہ کے طریقے، اہل حدیث اور اہل الرائے کا تضاد بڑی خوبی سے دکھایا ہے۔

الغزالی:

یہ امام غزالی کی سوانح عمری ہے۔ اس تصنیف کا مقصد فلسفے کو مقبول بنانا تھا یہ ایک اچھی سوانح عمری نہیں تھی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"الغزالی ایک عمدہ علمی کتاب ہے مگر اچھی سوانح عمری نہیں اس میں حضرت امام کے ذہنی کارناموں پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ مگر جزئیات زندگی کم ہیں اور شخصیت کی تصویر نامکمل ہے۔"

(سرسید اور ان کے نامور رفقاء کی نثر کا فکری و فنی جائزہ، صفحہ: ۳۶)

سوانح مولانا روم:

اس تصنیف کا مقصد مثنوی مولانا روم کو عقائد اور علم الکلام کی کتاب کی حیثیت سے متعارف کرانا تھا۔ باقی رہا سوانح کا معاملہ تو اس قدر کم مواد کی موجودگی میں ایسی ہی سوانح مرتب کی جاسکتی تھی۔

سیرۃ النبیؐ:

سیرۃ النبی کی تصنیف کا مقصد بھی اصلاح اخلاق ہے حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات اقدس اخلاق حسنہ کا اسوۂ کامل ہے۔ شبلی نے اس میں حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی زندگی کی بے شمار جزئیات اور لطیف سے لطیف پہلو جمع کئے ہیں یہ اب تک اردو زبان میں جامع ترین سیرت ہے۔ اس کا انداز بیان بھی خوبصورت ہے خصوصاً ظہور قدسی کا باب پاکیزہ اور زوردار نثر کا عمدہ نمونہ ہے۔

الفاروق:

اس میں حضرت عمر فاروقؓ کی سوانح پیش کی گئی ہے۔ اس میں ان کی فتوحات

اور انتظام سلطنت کا مفصل حال بیان کیا گیا ہے۔ اس میں شبلی ایک کامیاب مؤرخ اور کامیاب سوانح نگار ثابت ہوئے ہیں۔ اس کتاب میں جدید سیاسی اصطلاحات کے استعمال نے ایک ابہام پیدا کر دیا ہے۔

المامون:

یہ عباسی خلیفہ مامون الرشید کی سوانح عمری ہے۔ مامون کا عہد کلامی مباحث اور فقہی ترقی کا عہد تھا۔ نیز مامون کا انتظام سلطنت بھی بہت عمدہ تھا۔ شبلی نے اس پورے عہد کو اپنی کتاب میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ مگر مامون کی کمزوریاں دکھاتے ہیں تو کچھ عجیب سا لگتا ہے۔ مثلاً مامون کی بڑی کمزوری اس کی فیاضی بیان کی ہے۔ دراصل شبلی کا نقطۂ نظر ہمدردانہ رہا ہے۔

ان سوانح عمریوں کو دیکھ کر ہم مندرجہ ذیل نتائج اخذ کرتے ہیں۔

۱۔ شبلی اشخاص کے صرف ان پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں جو تزکیۂ اخلاق میں معاون ہوں۔

۲۔ شبلی کے ہاں تاریخ مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور سوانح ثانوی۔

۳۔ ان کے اکثر افرادِ سوانح عظیم اور مقدس بزرگ تھے۔ اس لیے ان کی کمزوریاں دکھانے سے وہ بآسانی بری ہو گئے۔

۴۔ وہ اسلام کا پرشوکت ماضی دکھانا چاہتے تھے اور اس میں وہ کامیاب ٹھہرے۔

شبلی کے اسلوب بیان میں مندرجہ ذیل خصوصیات نمایاں ہیں:

(۱) رنگینی:

شبلی کے ہاں سادگی نہیں رنگینی پائی جاتی ہے۔ وہ پرجوش حالتوں اور جذباتی کیفیتوں کے بیان کرنے میں غیر معمولی قدرت رکھتے ہیں۔ ان کی نثر میں حسن کاری کے تمام ذرائع استعمال کئے گئے ہیں۔ شبلی کے ہاں جوش و مستی اور

رنگینی و شباب سے متعلق الفاظ بکثرت ملتے ہیں ۔

(۲) جوش بیان

شبلی کے ہاں روانی اور جوش بیان ملتا ہے۔ ان کا انداز بیان ان کے غرور اور احساس عظمت کا پیدا کردہ ہے۔ ان کے فقرے چست، انداز رعب دار بلکہ کسی قدر خطیبانہ آہنگ لیے ہوئے ہے۔ وہ انتہائی حالتوں کے بیان پر خاصی قدرت رکھتے ہیں ۔

(۳) انانیت

شبلی کو اپنی عظمت کا بھرپور احساس تھا۔ ان کے ہاں قاری کو تم کے ضمیر سے مخاطب کیا گیا ہے۔ اکثر جگہ قوم کی بدمذاقی کا گلہ کرتے ہیں۔ انہیں قاری کی جہالت اور اپنے عالم ہونے کا بھرپور احساس ہے ان کے فخر و ناز سے متعلق الفاظ کا وسیع استعمال ان کی انانیت کی خبر دیتا ہے ۔

(۴) ایجاز و اختصار

شبلی کے ہاں الفاظ کی بچت ملتی ہے۔ وہ بہت زیادہ مطالعہ کے بعد چند صفحات لکھتے تھے۔ ان کے ہاں ذہنی تنظیم ملتی ہے۔ وہ استعارہ، کنایہ اور محاورہ بندی کے ذریعہ اپنی عبارت میں اختصار اور ایجاز پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تفصیل پسندی سے گریز ملتا ہے ۔

(۵) شعریت

شبلی عبارت آرائی اور رنگینی بیان کے لیے ان تمام حربوں سے کام لیتے ہیں جن سے ایک شاعر کام لیتا ہے۔ انہیں اشعار کے برمحل استعمال کا سلیقہ بھی آتا ہے۔ ان کی اکثر کتابیں اشعار سے شروع ہو کر اشعار پر ختم ہو جاتی ہیں ۔

۶) الفاظ کے جوڑے

شبلی کے ہاں خوبصورت صوتی آہنگ بھی ملتا ہے۔ یہ صوتی آہنگ پیدا کرنے کے لئے وہ الفاظ کے جوڑوں سے کام لیتے ہیں۔ مثلاً سیدھے سیدھے، صاف صاف کہیں کہیں اور ایسے ہی کئی لفظی جوڑے ان کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ ان کی اس خصوصیت کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"ان کی تحریروں میں اصوات کے یہ الگ الگ فردیے (UNITS) ایک ایسی فوج کا تصور دلاتے ہیں جس میں دو دو سپاہی الگ الگ مارچ کرتے جاتے ہیں۔ مگر ہر فردیے کی وردیاں مختلف رنگوں کی ہیں۔"

(وجہی سے عبدالحق تک، صفحہ: ۲۲۵)

۷) بے ساختگی

شبلی کے ہاں کہنے کا بے ساختہ انداز ملتا ہے۔ بے ساختگی حالی اور سرسید کے ہاں بھی ہے۔ مگر ان کی تحریریں ڈھیلی ہوتی ہیں۔ مگر شبلی کی بے ساختگی، ان کی عبارت کی چستی اور روانی میں مضمر ہے۔ ان کے ہاں کوئی لفظ زائد از ضرورت یا بے محل محسوس نہیں ہوتا۔

۸) مبالغہ

شبلی کی تحریروں میں مبالغہ کا عنصر بھی وافر ملتا ہے۔ مبالغہ کے اِس استعمال نے ان کی حقیقت نگاری کو نقصان پہنچایا ہے۔ مثلاً ان کا ایک فقرہ ملاحظہ ہو:

"اشاعرہ کے خیالات تمام دنیا پر چھا گئے۔"

مبالغہ کا یہ استعمال تاریخ کی بے لاگ صداقت کے لیے سخت نقصان دہ ہے۔

(۹) منظر نگاری

شبلی کے ہاں منظر نگاری خاصی بہتر صورت میں ملتی ہے۔ ان کی اس خصوصیت کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"شبلی کی منظر نگاری ان کی بیان نگاری سے بہتر ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ منظر کی تصویر کشی کرتے وقت ان کا دماغ نسبتاً پرسکون ہوتا ہے المامون اور الفاروق میں اوصاف اور مواقع کی تصویریں بھی عمدہ ہیں۔ شبلی کے مکالمے نہایت برمحل اور توجہ خیز ہوتے ہیں۔ ان کے ذریعے جذبات و نفسیات کی کامیاب مصوری ہو جاتی ہے اور کردار دل کو حرکات و سکنات بھی نمایاں ہو جاتی ہیں۔ المامون کے بعض مکالمے ان کی ڈرامائی تحریروں کے عمدہ نمونے ہیں۔"

(سرسید اور ان کے نامور رفقا کی نثر کا فکری ادبی جائزہ، صفحہ: ۱۸۱)

(۱۰) طنز و تعریض

شبلی کے ہاں اکثر جگہ طنز و تعریض سے کام لیا گیا ہے۔ ان کا عہد مبالغے کا عہد تھا۔ قدیم سے جدید کی کش مکش، مختلف فرقوں کی آپس میں کشمکش زوروں پر تھی۔ اس کشمکش نے طنز کو فروغ دیا۔ اس طنز سے سرسید بھی دامن نہ بچا سکے۔ شبلی کے ہاں طنز تو خاصی زہرناک ہو گئی۔ وہ اپنے مخالف کو زہرناک طنز سے بالکل ادھ موا کر دیتے ہیں۔ ان کی طنز میں جھنجلاہٹ پائی جاتی ہے۔

شبلی کا ادبی مقام:

شبلی نعمانی نے ادبیات پر خاصے منظم طریقے سے اثر ڈالا۔ انھوں نے دارالمصنفین قائم کر کے اپنے اصولِ سوانح اور اصولِ تاریخ کے مطابق تاریخ و سوانح لکھنے کی

تحریک پیدا کی۔ جس کے نتیجے میں کئی سوانح عمریاں اور تاریخی کتابیں لکھی گئیں۔ ان کے اصول نقد کو عبدالسلام ندوی نے شعر الہند میں آگے بڑھایا۔ ان کے اصولِ سوانح اور اصول تاریخ کو سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، صباح الدین عبدالرحمٰن، شاہ معین الدین ندوی اور دار المصنفین کے دوسرے لوگوں نے آگے بڑھایا۔ ان کے اندازِ بیان کو ابوالکلام آزاد نے اپنا کر مزید مفرّس اور معرّب کر دیا۔ شبلی ایک زندہ ادیب کے طور پر اب بھی پڑھے جاتے ہیں۔ ان کی تصانیف سیرۃ النبی، الفاروق، سیرۃ النعمان زندہ تصانیف ہیں۔ ان کی ادبیت اور تحقیق انہیں آج بھی زندہ رکھے ہوئے ہے۔ بنیاد پرست نقطۂ نظر کے فروغ نے شبلی کو کچھ اور آگے بڑھا دیا۔ بنیاد پرست سید کی عقلیت سے زیادہ شبلی کی مبالغہ آرائی اور شعریت میں اپنے جذبوں کی تسکین تلاش کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء۔ ۱۹۱۰ء) سر سید کی خشک سادگی کا ردعمل ہیں۔ ان کے والد مولوی محمد باقر برصغیر میں اردو صحافت کے بانی تھے۔ آپ نے ابتدائی تعلیم کے بعد دہلی کالج میں داخلہ لیا۔ جہاں اس زمانے میں عام تعصب کے مطابق انگریزی نہ پڑھی۔ مگر بقیہ تمام جدید علوم حاصل کئے۔ دہلی کالج کی تعلیم کے بعد آپ ذوق کے شاگرد ہو گئے۔ جہاں سے ان کی اپنے استاد ذوق کے ساتھ ہمیشہ رہنے والی عقیدت کا آغاز ہوا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد ان کے والد کو پھانسی دے دی گئی۔ ان کا جرم یہ تھا کہ انھوں نے دورانِ جنگ اپنے اخبار "اردو اخبار" کو مجاہدین آزادی کا ترجمان بنا دیا۔ اور اخبار کی پیشانی پر "اخبار الظفر" لکھ دیا تھا۔

آزاد امن کی تلاش میں لکھنؤ، مدراس وغیرہ گئے۔ ۱۸۶۴ء میں محکمہ تعلیم پنجاب میں ملازم ہو گئے۔ آزاد نے دو غیر ملکی سفر بھی کئے۔ پہلی مرتبہ ۱۸۶۵ء میں

وسط ایشیا گئے۔ دوسرا سفر ۱۸۸۵ء میں کیا اور ایران گئے۔ آزاد ۱۸۶۹ء میں گورنمنٹ کالج میں استاد مقرر ہوئے۔ ۱۸۸۵ء میں آزاد کی ذہنی صورت حال بگڑنے لگی۔ ۱۸۹۰ء میں اس کیفیت نے شدت اختیار کر لی جو کہ ان کی وفات (۱۹۱۰ء) تک قائم رہی۔ آزاد نے مندرجہ ذیل نثری کتب تصنیف کیں۔

۱۔ آبِ حیات

۲۔ نیرنگِ خیال

۳۔ سخندانِ فارس و نگارستانِ فارس۔

۴۔ دربارِ اکبری۔

۵۔ بچوں کے اردو کے نصاب کے سلسلے کی کتب اور عالم جنوں میں لکھی گئی کتب۔

آزاد کی چند اہم تصانیف کا مختصر تعارف یہ ہے۔

آبِ حیات:

یہ اردو شاعری کی تاریخ ہے۔ مگر اس کا انداز بیان داستان کا ہے۔ انھوں نے داستان کے انداز میں اردو شاعری کی کہانی سنائی ہے۔ شاعروں کا ذکر کیا ہے، تو ان کے جیتے جاگتے مرقعے پیش کر دیئے ہیں۔ اس میں افراط بھی ہے اور تفریط بھی۔ میر تقی میر کی تنگ مزاجی کو خاصا بڑھا دیا ہے۔ ایسے ہی جہاں واقعات دستیاب نہیں ہوئے۔ وہاں اپنے تخیل سے کام چلایا ہے اور واقعات کی کئی کڑیاں اپنے تخیل سے پیدا کر لی ہیں۔

دربارِ اکبری:

یہ عہدِ اکبری کا ایک جیتا جاگتا مرقع ہے۔ ایک ہزار سے زائد صفحات کی کتاب ہے۔ آزاد کے بہت سے مداحوں نے اسے بار بار پڑھا اور لطف اٹھایا ہے،

کیونکہ اس میں خشک تاریخ نہیں۔ ان کے تخیل کے پیدا کردہ افسانے بھی ہیں۔ جس نے تاریخ کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ مگر اس کا ادبی پہلو خاصا روشن کر دیا ہے۔

نیرنگ خیال:

یہ انگریزی کے مختلف ESSAYS کا اردو روپ ہے۔ آزاد نے ترجمہ نہیں ترجمانی کی ہے اور اصل مصنفین کا ذکر گول کر دیا ہے۔ یہ خیالی مضامین ہیں ان میں آزاد کا انداز بیان زیادہ خوبصورتی کے ساتھ رواں نظر آتا ہے اور موضوع کے لئے مناسب بھی ہے۔ آزاد کا ایک مضمون "شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار" خاصا مشہور ہے۔

سخندان فارس و نگارستان فارس:

یہ ایرانی شاعری زبان اور تہذیب کے بارے میں آزاد کے لیکچرز کے مجموعے ہیں۔ آزاد نے ان میں لسانیات پر خاصی خیال افروز بحثیں کی ہیں۔ مگر انداز بیان خشک منطقی نہیں دلچسپ اور دلکش ہے یوں لگتا ہے کہ آزاد کہانی سنانا جانتے تھے۔ وہ ہر شے کو ایسے بیان کرتے جیسے کہانی سنا رہے ہیں۔ اس کتاب میں بھی کہانی کہنے کا انداز موجود ہے۔

آزاد کا اسلوب بیان:

آزاد کے اسلوب بیان کی مندرجہ ذیل خصوصیات ہیں۔

(۱) صاحب طرز انشاپرداز:-

آزاد صاحب طرز انشاپرداز تھے۔ وہ سرسید کے پیرو نہ تھے بلکہ سرسید کی خشک عقلیت کا رد عمل تھے۔ انہوں نے بول چال کی زبان میں تخیل کی آمیزش سے ایک نیا انداز

بیان تیار کیا۔ یہ اندازِ بیان آزاد کے ساتھ منسلک ہے۔ انداز خود ہی اس انداز کے موجد تھے اور خاتم بھی۔ بعد میں آنے والا کوئی ادیب اس انداز کو اپنا نہ سکا۔ صلاح الدین احمد اور علی عباس حسینی نے اس انداز کو اپنانے کی کوشش کی مگر اس بھاری پتھر کو چوم کر چھوڑ دیا۔

(۲) تخیلی اندازِ بیان:

آزاد کا اندازِ بیان عقلی نہیں تخیلی ہے۔ ان کے ہاں خیال کی پرواز لامحدود ہے۔ یہاں تک کہ تاریخ لکھتے ہوئے بھی انھوں نے بہت سی جزئیات اپنے تخیل سے تیار کیں جس سے ان کی کتب کی تاریخی حیثیت خاصی مجروح ہوئی۔ یہ انداز خیالی مضامین کے لیے خاصا موزوں تھا۔ نیرنگ خیال میں یہ انداز مناسب معلوم ہوتا ہے۔

(۳) مرقع نگاری:

آزاد اپنی کتابوں خصوصاً آبِ حیات میں مرقع نگاری کے کئی خوبصورت نمونے پیش کرتے ہیں۔ اس میں انھوں نے کئی افراد کے شخصی مرقعے پیش کیے ہیں اور ہر جگہ کامیاب ٹھہرے ہیں۔ وہ اس ہنرمندی سے مرقع نگاری کرتے ہیں کہ افراد کی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

۴۔ جزئیات نگاری:

آزاد کہانی کہنا جانتے تھے۔ اور ہر قصہ گو کی طرح ان کی نظر ہمیشہ جزئیات پر رہتی ہے۔ ان میں سے بے شمار جزئیات ان کے زرخیز تخیل کی پیداوار ہیں۔ آزاد نے جزئیات کی مدد سے افراد اور مناظر کی خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں۔

(۵) منظر نگاری:

آزاد مناظر کی تصویر کشی میں بھی کمال رکھتے تھے۔ آبِ حیات میں انشاء اللہ

خاں انشاء کے آخری دور کی تصویر منظر نگاری کا عجیب نمونہ ہے۔ اگرچہ تاریخی طور پر اس منظر کا کوئی ثبوت بہم نہیں پہنچ سکتا، مگر آزاد کا تخیل بہر حال قابل داد ہے۔

(۶) انشا پردازی :

مولانا صلاح الدین احمد لکھتے ہیں :

"اردو کے انشا پرداز صرف دو ہیں محمد حسین آزاد اور ابوالکلام آزاد"

(صریر خامہ حصہ سوم، صفحہ : ۲۷)

دراصل رفقائے سرسید میں سے ہر ایک کے پاس کئی سہارے تھے ان کی انشا پردازانہ حیثیت ثانوی تھی۔ مگر محمد حسین آزاد صرف انشا پرداز تھے۔ وہ نہ تو شبلی کی طرح مؤرخ تھے، نہ حالی کی طرح سوانح نگار، نہ نذیر احمد کی طرح ناول نگار۔ اور نہ سرسید کی طرح ہمہ پہلو شخصیت کے حامل۔ وہ صرف انشا پردازی کے سہارے اردو ادب میں اب تک زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔ بلکہ محمد حسن عسکری نے تو انہیں ان کے دور کا حقیقی ادب قرار دیا ہے۔ آزاد کا انداز بیان بیک وقت مسلسل بھی ہے اور مرصع بھی۔

(۷) شعریت :

رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں :

"آزاد نثر میں شاعری کرتے ہیں اور شاعری کرتے ہوئے نثر لکھتے ہیں۔"

(تاریخ ادب اردو، صفحہ : ۶۸)

آزاد کے ہاں شاعرانہ فضا ملتی ہے۔ وہ کثرت اور شدت سے شاعرانہ وسائل کو کام میں لاتے ہیں۔ آزاد صنعتوں سے کام بھی لیتے ہیں۔ مگر مدعا کو

غائب بھی نہیں ہونے دیتے۔

(۸) تجسیم کاری:

آزاد مجردات کو مجسم کر لیتے ہیں۔ ان سے اکثر لطف پیدا ہوتا ہے۔ مگر ان میں کہیں کہیں تھکن کے اثرات بھی ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً دربار اکبری میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"غفلت نے جب آنکھ کھولی اور ہمت نے اپنے قدم پیچھے ہٹا لئے تو حوصلہ مندی نے جماہی لی۔"

(دربار اکبری)

(۹) ڈرامائیت:

آزاد کے ہاں ڈرامائیت ملتی ہے۔ ڈرامہ مکالمے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور مکالمہ حرکت زندگی کی علامت ہے۔ آزاد کو زندگی سے پیار ہے۔ اس لئے ان کے ہاں ہم کلامی یا خود کلامی کی صورت اکثر نظر آتی ہے، جس سے ان کی کتابیں ڈرامائی حیثیت اختیار کر جاتی ہیں۔

(۱۰) شگفتگی:

آزاد کے ہاں تہذیب کے عمل اور رد عمل نے ایک شگفتگی پیدا کر دی ہے ان کی طنزیات میں زہرناکی نہیں شگفتگی پائی جاتی ہے۔ ان کی طنز کا ہدف بھی لطف لئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

(۱۱) تہذیبی شعور:

آزاد کو اپنے تہذیبی ماضی سے بے انتہا محبت تھی، پاگل ہو کر دہلی کا سفر اختیار کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ انہیں اپنے تہذیبی ماضی سے شدید اور گہری محبت تھی۔ اس تہذیبی شعور کا بھرپور نقش آب حیات کی صورت میں

سامنے آیا ہے۔ آبِ حیات میں آزاد نے تہذیبی زندگی کے کئی خوبصورت اور

ازوال مرقعے زندۂ جاوید کر دیئے ہیں۔

(۱۲) دلچسپی:

آزاد کی نثر انتہا درجہ دلچسپ ہے۔ اس سلسلے میں شبلی کی رائے بہت وقیع ہے۔ وہ مہدی افادی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"آزاد کی کتاب آئی، جانتا تھا کہ وہ تحقیق کے میدان کا مرد نہیں۔ تاہم ادھر ادھر کی گپیں بھی ہانک دیتا تو وحی معلوم ہوتی۔"

(افادات مہدی، صفحہ: ۳۰۵)

محمد حسین آزاد کے ادب اردو پر بہت کم اثرات مرتب ہوئے۔ ان کے اندازِ بیان کی بہت کم تقلید ہوئی۔ ان کے اصول نقد کو بھی ٹھکرا دیا گیا صرف ایک گل رعنا کے مصنف عبدالحیی نے آبِ حیات کی تقلید کی مگر ان کا چراغ جل نہ سکا۔ ان کی مرقع نگاری سے کسی حد تک خاکہ نگاروں نے فائدہ اٹھایا ورنہ بس۔ مگر وہ ایک زندہ ادیب کے طور پر اب تک زندہ ہیں۔ اور ان کی ادبی حیثیت کو کبھی چیلنج نہ کیا جا سکا۔ ان کی کتاب آبِ حیات اب تک بہت دلچسپی سے پڑھی جاتی ہے۔

دورِ سرسید کے نثر نگاروں میں سے ڈپٹی نذیر احمد بھی خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ سادہ و سلیس نیز بامحاورہ اردو لکھنے میں ان کا جواب نہیں۔ ان کا تفصیلی تذکرہ تو اردو ناول کے ذیل میں کیا جائے گا۔ البتہ انہوں نے الحقوق والفرائض اور ترجمہ قرآن مجید لکھ کر علمی نثر میں بھی ایک مقام پیدا کر لیا۔

دبستانِ سرسید کا ردِ عمل رومانوی تحریک کی صورت میں نظر آیا۔ اس تحریک کے نثر نگاروں میں سجاد انصاری، مہدی افادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری

اور مولانا ابوالکلام آزاد نمایاں ہیں۔

سجاد انصاری نے محشرِ خیال کے چھوٹے چھوٹے مضامین میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ سجاد بعض اوقات فلسفہ طرازی کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں سماج سے بغاوت اور ایک خیالی فضا کی تلاش ملتی ہے۔

مہدی افادی نے بھی ایک ہی کتاب لکھی ہے۔ مگر وہ ایک کتاب اپنے خوبصورت اندازِ بیان اور متوازن سوچ کی وجہ سے زندہ رہنے والی کتاب ہے۔

سجاد حیدر یلدرم کی کتاب خیالستان بھی ایک زندہ کتاب ہے۔ مگر اس کا خصوصی تذکرہ افسانے کے سلسلے میں کیا جائے گا۔

نیاز فتح پوری نے نگار کے ذریعے اپنے خیالات کی اشاعت کی۔ ان کا ذہن قاموسی تھا۔ انہوں نے مذہب، فلسفہ، تنقید، افسانہ سبھی کو اپنا موضوع بنایا۔ نیاز نے اپنی کتابوں من و یزداں اور مجموعۂ استفسارات میں اپنے خیالات کا اظہار کیا جو ہمارے معاشرے کی اکثریت کے لئے پسندیدہ نہ تھے۔ ان پر الحاد کا الزام لگا مگر ان کی جرأتِ رندانہ میں کمی نہ آئی۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنے رسائل الہلال اور البلاغ کے ذریعے حکمت قرآن کا تعارف کرایا۔ مگر ان کی نثر پہاڑ کی آواز ہے۔ وہ بڑی بلندی سے خطاب کرتے ہیں۔ ان کی نثر میں عربی فارسی ترکیبوں اور عربی فارسی شعروں نے بوجھل فضا پیدا کر دی ہے۔ ان کی تفسیر "ترجمان القرآن"، خطوط کا مجموعہ "غبارِ خاطر"، اور آپ بیتی "تذکرہ" زندہ رہنے والی کتابیں ہیں۔

دبستانِ شبلی کے نثر نگاروں میں سے سید سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی اور دارالمصنفین اعظم گڑھ کے دوسرے مصنفین نے شبلی کی روایت کو آگے بڑھایا۔

سید سلیمان ندوی نے "سیرت النبیؐ" کی چار جلدیں لکھیں۔ انہوں نے سیرت عائشہ اور عمر خیام لکھ کر شبلی کے کام کو ہی آگے بڑھایا۔ عبدالسلام ندوی نے اقبالِ کامل اور شعر الہند لکھیں۔ عبدالحی نے گل رعنا لکھی۔

دار المصنفین اعظم گڑھ کے مقابلے میں دارالعلوم دیوبند کے علماء نے بھی تصنیفی کام کیا اور کئی اعلیٰ درجے کی کتابیں لکھیں۔

مولانا اشرف علی تھانوی (۱۸۶۳ء - ۱۹۴۳ء) اس سلسلے میں خاص شہرت رکھتے ہیں۔ مولانا نے سینکڑوں کتابیں لکھیں۔ ان کے وعظ بھی طبع ہوئے۔ ان کی تفسیر بیان القرآن اور بہشتی زیور بہت مقبول ہیں۔ آج کل مولانا کو ادب میں محمد حسن عسکری، اور ان کے متبعین متعارف کرا رہے ہیں۔ اور ان کے تنقیدی نظریات بھی پیش کر رہے ہیں۔ مولانا نے عوام کے لئے سادہ زبان میں بھی لکھا۔ اور علماء کے لیے مشکل زبان میں بھی۔ ان کا مقصد دین کی اشاعت، رسوم اور بدعات کا خاتمہ اور اسلام کی اشاعت تھا۔

مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی نے "اسلام کا اقتصادی نظام" اور "قصص القرآن" لکھیں۔ مولانا تھانوی کے خلفاء میں سے عبدالماجد دریا آبادی، مولانا بدر عالم مہاجر مدنی، مفتی محمد شفیع اور مولانا قاری محمد طیب نے بھی اعلیٰ درجے کی تصنیفات پیش کیں۔

مولانا حسین احمد مدنی نے نقش حیات لکھی جو ان کی آپ بیتی ہے۔ ان کے مکتوبات "مکتوبات شیخ الاسلام" کے عنوان سے کئی جلدوں میں شائع ہوئے۔ ان میں تصوف، سیاست، دین اور زندگی کے کئی دوسرے پہلوؤں پر روشنی موجود ہے۔ بہرحال یہ روایتی قسم کے بزرگ تھے اور روایتی فکر کو روایتی انداز میں پیش کرتے رہے۔

مولانا عبید اللہ سندھی نے "شاہ ولی اللہ اور ان کی سیاسی تحریک" اور "شاہ ولی اللہ اور ان کا فلسفہ" لکھیں۔ انہوں نے شاہ ولی اللہ کی موضوعی تخلیقی انداز میں تشریح کی۔ ان کی اپچ، ذہنی آزادی اور فکری وسعت ان کے لفظ لفظ سے ظاہر ہے۔ ان کے شاگرد پروفیسر محمد سرور نے ان کی سوانح اور تعلیمات پر ایک کتاب "مولانا عبید اللہ سندھی" لکھی۔ یہ کتاب اردو کے دینی ادب میں ایک نئے انداز اور نئی فکر کو متعارف کراتی ہے۔

مولانا ابوالاعلیٰ مودودی نے "الجہاد فی الاسلام" لکھ کر علمی حلقوں میں تعارف پیدا کیا۔ پھر اس کے بعد ان کی تصنیفات کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ وہ بنیاد پرست ہیں، اور ایک بنیاد پرست سے جتنی وسعت نظری کی توقع کی جا سکتی ہے وہ ان کے ہاں مل جاتی ہے۔

علامہ عنایت اللہ خاں المشرقی بھی تذکرہ لے کر میدان میں اترے مگر ان کے ہاں سوالات اتنے بلند اور پیچیدہ ہیں کہ قوم کی تنگ نظری نے اس پر زیادہ سوچ بچار کی اجازت نہ دی۔ ان کی کتاب تذکرہ میں سائنس اور اسلام کی یکجائی ملتی ہے۔ حدیث القرآن تذکرہ ہی کا خلاصہ ہے۔ انسانی مسئلہ میں انہوں نے سائنس دانوں سے خطاب کیا ہے۔

خواجہ احمد الدین امرتسری نے تفسیر "بیان للناس" لکھی مگر رائے عامہ سے ہٹی ہوئی اس کتاب کو زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ یہی حشر حکیم احمد شجاع کی تفسیر الوبی کا ہوا۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی میں مولانا عبید اللہ سندھی کے شاگرد خواجہ عبدالحئی فاروقی اور مولانا محمد اسلم جیراجپوری کے علاوہ پروفیسر محمد مجیب، ڈاکٹر عابد حسین وغیرہ نے علم کی شمع روشن کئے رکھی اور مختلف موضوعات پر بلند پایہ کتابیں پیش کیں۔

ناول نگاری

۱۸۵۷ء سے پہلے اردو میں داستانیں عام تھیں۔ داستانیں کیا تھیں واقعات کا انبار، قصہ در قصہ، کڑی در کڑی، ایک لمبی زنجیر جیسی جو کبھی ختم ہی نہ ہوتی تھیں اگر کہیں ایک نے ختم کی تو دوسرے نے اس کو آگے بڑھا دیا۔ ذرا مختصر داستانیں بھی تھیں۔ جیسے باغ و بہار یا فسانہ عجائب۔ مگر ناول کا رواج تو یورپی اثرات کے تحت ہوا۔ یہ قصہ کہنے کا ایک نیا ڈھنگ تھا بلکہ اس کے تو زمین و آسمان ہی مختلف تھے۔ یوں سمجھ لیں جیسے قصہ گو کو تخیل کے آسمان سے حقیقت کی زمین پر اترنا پڑ گیا۔ ایک بار قصہ گو زمین پر اتر آیا تو پھر کبھی تخیل کی فضاؤں میں واپس نہ جا سکا۔

ناول کا ابتدائی سرا لاطینی میں دریافت کیا گیا ہے۔ وہاں سے یہ فرانس پہنچا پھر انگریزی زبان میں آیا اور وہاں سے اردو ادب میں داخل ہو گیا۔ نقادوں نے ناول کے لئے کچھ لازمی شرائط مقرر کر رکھی ہیں مگر تخلیق کار کی عظمت دیکھئے کہ جب بھی کوئی بڑی تخلیق ہوتی ہے نقاد کو اس کے لئے پرانے سانچے توڑ کر نئے پیمانے ڈھالنے پڑتے ہیں اور نئے اصول اخذ کرنے پڑتے ہیں۔ بہرحال ناول کے لئے مروجہ اصولوں کی مختصر تفصیل درج ذیل ہے۔

۱۔ قصہ پن:

قصہ ناول کا اہم عنصر ہوتا ہے۔ بقول ای ایم فورسٹر:

"قصہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے"۔ کیونکہ کوئی بھی ناول قصے کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔ ان قصوں کی کئی قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ کسی نے اس کی سات قسمیں بیان کی ہیں اور کسی نے اقلیدس کی تین شکلوں دائرہ، مثلث اور خط مستقیم سے انہیں تشبیہ دی ہے یعنی بعض قصے سیدھی لکیر میں سفر کرتے ہیں بعض دائرے کی طرح ختم ہی نہیں ہوتے اور بعض میں مثلث کی طرح تین کردار یعنی ہیرو، ہیروئن اور ولن کو ملا کر قصہ کہا جاتا ہے۔ یہ

یہ ایک لمبی بحث ہے۔ اتنی بات بہرحال طے ہے کہ ناول کا قصہ عام زندگی کا قصہ ہونا چاہیئے۔

۲۔ پلاٹ :

قصہ اور پلاٹ میں سبب اور مسبب کا رشتہ ہوتا ہے قصے کی تنظیم کو پلاٹ کہتے ہیں۔ یہ ایک قسم کا فن تعمیر ہے۔ پلاٹ کے بارے میں محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں:

"پلاٹ میں قصہ نہایت سلیقہ کے ساتھ ڈھلا ہوا ہونا چاہیئے۔ ضروریات سے زیادہ واقعات یا حرکات جو نفس قصہ سے کم تعلق رکھتے ہیں۔ یک لخت چھانٹ دینا چاہیئے پلاٹ بنانا ویسا ہی ہے جیسے کوئی بت تراش کچھ خاص فنی قاعدوں کے موافق کسی پتھر کی سل کو تراش کر ایک خوش نما بت بنائے مگر خوبی یہ ہے کہ اس میں بناوٹ کا اثر ظاہر نہ ہو"

(ناول کیا ہے، صفحہ: ۲۱، ۲۲)

ناول کا پلاٹ بھی انسان کی عمر کی طرح فطری انداز میں آگے بڑھنا چاہیئے پلاٹ کی بھی دو قسمیں بیان کی جاتی ہیں۔ سادہ اور مرکب۔

۳۔ کردار نگاری :

ناول میں جن افراد کا قصہ بیان کیا جاتا ہے، انہیں کردار کہا جاتا ہے۔ انسان کی انسان سے دلچسپی ایک کھلی ہوئی بات ہے۔ ناول کی کامیابی کا انحصار اسی انسانی مطالعہ پر ہے۔ ناول کے کردار عام انسانی زندگی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک مکمل کردار کی تعریف محمد احسن فاروقی نے یوں کی ہے:

"مکمل کردار انہی کو کہا جا سکتا ہے جو متعدد انسانی خصوصیات رکھتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ کئی انفرادی خصوصیات بھی"

(ناول کیا ہے، صفحہ: ۲۹)

کردار نگاری کے سلسلے میں سادہ اور مکمل کردار کی بحث بہت عام ہے۔ یہ بحث ادب برائے ادب اور ادب برائے اخلاق کی پیداوار ہے۔ جب کوئی ناول نگار اخلاق آموزی کرنا چاہے، وہ سادہ کردار تخلیق کرتا ہے اور جب کوئی ناول نگار فن کاری دکھانا چاہے تو وہ مکمل کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

۴۔ مکالمہ :

مکالمہ بھی ناول کا ایک ضروری حصہ ہے۔ یہ قصہ کے ارتقا میں بہت معاون ثابت ہوتا ہے۔ مکالمہ کرداری میں بہت کام آتا ہے۔ مکالمے سے کرداروں کی شخصیت کے بہت سے گوشے بے نقاب ہوتے ہیں۔ مکالمہ کردار کی عمر جنس تعلیم منصب اور مزاج کے مطابق ہونا چاہیئے اور اس کی زبان عام بول چال کی زبان ہونی چاہیئے۔

۵۔ زمان و مکان :

ناول زمان و مکان کے کسی خاص حصے میں ترتیب پاتا ہے۔ ناول نگار اس ماحول یا زمان و مکاں کو اپنے ناول میں منعکس کرنے کی سعی کرتا ہے ناول نگار جس ماحول کو اچھی طرح سمجھ چکا ہو اس ماحول کو ہی کامیابی کے ساتھ ناول میں پیش کر سکتا ہے۔

۶۔ جذبات نگاری :

زندگی غم خوشی حیرت اور غصے کے جذبوں سے بھری پڑی ہے۔ زندگی کی عکاسی کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ ناول نگار انسانی جذبات کی عکاسی میں کامل فن ہو۔ یہ جذباتی اثرات گہرے اور مستقل ہوں۔ کسی جذبے کے بارے میں مصنوعی ہونے کا احساس نہ ہونا چاہیئے۔

۷۔ منظر نگاری :

ناول میں کتنے ہی مناظر کا ذکر ہوتا ہے۔ ماحول کی عکاسی، کرداروں کے مزاج اور ان کی ذہنی کیفیتوں کے اظہار کے لیے منظر کشی بہت ضروری ہے۔ یہ منظر نگاری فطری ہونی چاہیئے۔

۸۔ زبان :

ناول کی زبان بھی مصنوعی نہیں ہونی چاہیے جب قصہ زمین ہے تو اس کی زبان بھی زمین پر چلنے پھرنے والے لوگوں کی عام بول چال کی زبان کے قریب ہونی چاہیئے۔

۹۔ بیان :

ناول میں قصہ بیان کرنے کے تین طریقے استعمال کیے گئے ہیں۔ ایک طریقہ خطوط

کا ہے، مگر آج کل یہ طریقہ تقریباً متروک ہے۔ ویسے بھی یہ طریقہ خاصا مصنوعی سا لگتا ہے
دوسرا طریقہ واحد متکلم کی زبان میں قصہ بیان کرنے کا طریقہ۔ اس میں ایک خرابی یہ ہے کہ اس طرح صرف ایک ہی پہلو سامنے آتا ہے۔ تیسرا طریقہ یہ ہے کہ مصنف ایک ہمہ دان راوی کی طرح واقعات بیان کر دے اور یہی طریقہ سب سے بہتر ہے۔

۱۰۔ فلسفہ حیات :

ہر ناول کا ایک فلسفۂ حیات ہوتا جو ناول میں منعکس ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ گھٹیا قسم کے بازاری ناولوں میں بھی ایک فلسفہ حیات موجود ہوتا ہے۔
ناول نگار کے زندگی کے بارے میں ذاتی پسند اور ناپسند کے معیار ہوتے ہیں۔ وہ بعض اقدار کا حامل ہوتا ہے۔ اس طرح شعوری یا لاشعوری طور پر اس کا فلسفۂ حیات ناول میں منعکس ہو جاتا ہے۔ ناول کی کامیابی کا انحصار اس میں موجود فلسفۂ حیات کی بلندی یا پستی پر بھی ہوتا ہے۔
یہ تو تھیں ناول کی اہم خصوصیات۔ ناول کی دو قسمیں ہیں۔ ان قسموں کا اثر خصوصیات پر بھی پڑتا ہے۔ یہ دونوں قسمیں ہیں۔ کرداری ناول اور واقعاتی ناول۔ پہلی قسم میں کردار اہم ہوتے ہیں اور واقعات ان کے گرد گھومتے ہیں۔ جب کہ دوسری قسم میں واقعات اصل ہوتے ہیں اور کرداروں کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔
اب ایک بحث ناول اور افسانے کے باہمی تعلق کی ہے۔ ان دونوں میں بنیادی فرق دونوں کے کینوس کا ہے۔ ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے اور افسانے کا محدود۔ دونوں کی ضخامت میں بھی یہی فرق موجود رہتا ہے۔ ناول میں قصہ پھیل کر ایک وسیع ماحول پر چھا جاتا ہے اور افسانے میں قصہ سمٹ کر ایک نقطے پر آ جاتا ہے مگر ایک بحث اور سر اٹھاتی ہے وہ ہے ناولٹ کی بحث۔ اس سلسلے میں یہ کہنا ہی کافی ہے کہ ایک تو ناولٹ کی دنیا افسانے سے وسیع اور ناول سے محدود ہوتی ہے اور دوسری بات یہ کہ اس میں افسانے کی طرح ایک نقطے کی طرف سفر نہیں ہوتا، ایک دائرے میں پھیلنے کا انداز ہوتا ہے۔

اب ہم دیکھتے ہیں کہ ناول اردو میں کیسے آیا اور کیسے آگے بڑھا

① نذیر احمد (۱۸۳۱ء - ۱۹۱۲ء) کو اردو کا پہلا ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے مگر ان کے جن سات قصوں کی وجہ سے انہیں ناول نگار مانا جاتا ہے وہ دراصل اخلاقی تمثیلیں ہیں۔ قصوں کے نام یہ ہیں :

مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، ابن الوقت، رویائے صادقہ محصنات (فسانہ مبتلا) ایامیٰ۔

① مراۃ العروس :

یہ ایک گھریلو تمثیل ہے۔ یہ اصغری اور اکبری دو بہنوں کا قصہ ہے جن کی شادی محمد کامل اور محمد عاقل دو بھائیوں سے ہوئی۔ اصغری تمیز دار بہو ہے اور اکبری مزاج دار۔ اصغری اپنی تمیز داری کے سبب اپنے سسرال کے سارے مسائل حل کرتی ہے۔ بددیانت ملازمہ سے نجات حاصل کرتی ہے اور دیانت دار عورت گھر میں نوکر رکھتی ہے۔ اپنی نند محمودہ کی ایک اچھے گھر میں شادی کرتی ہے۔ مسجدیں بنواتی ہے۔ بازار لگواتی ہے۔ حتیٰ کہ ایک مکتب کھول کر قومی اصلاح کا بیڑا اٹھاتی ہے۔ اکبری اپنی چھوٹی بہن کے برعکس مزاج دار ہے۔ وہ اپنی مزاج داری کے سبب گھر کو تباہ کر دیتی ہے۔

② بنات النعش :

مراۃ العروس میں اصغری کے قصے کے آخر میں نذیر احمد وعدہ کرتے ہیں کہ وہ اصغری کے مکتب کے نظام تعلیم کا حال لکھیں گے۔ اس قصے میں وہ اپنا یہی وعدہ نبھاتے ہیں۔ اس قصے میں اصغری کی نند محمودہ زیادہ پیش پیش ہے۔ یہ ایک تعلیمی تمثیل ہے اس میں جو طرز تعلیم دکھایا گیا ہے۔ اسے PLAY WAY کہتے ہیں۔

③ توبۃ النصوح :

اس قصے کا موضوع تربیت اولاد ہے۔ اس میں ایک خاندان کی مذہبی اصلاح کی تصویر دکھائی ہے۔ گھر کا سربراہ ہیضے میں مبتلا ہوتا ہے کہ ایک خواب دیکھتا ہے، خواب میں جزا و سزا کا سارا نقشہ دیکھتا ہے۔ جاگتے ہی گھر بھر کی اصلاح کا کام شروع کر دیتا ہے۔ نصوح کو اپنے بڑے بیٹے کلیم کی اصلاح میں دقت پیش آتی ہے۔ کلیم اس وقت کے کلچر کا عمدہ مظہر ہے۔ کلیم گھر سے نکل کھڑا ہوتا ہے پہلے اپنے دوست

مرزا ظاہر بیگ کے ہاں جانا ہے پھر کئی دوسری جگہوں سے مایوس ہو کر بالآخر گھر لوٹ آتا ہے اور باپ کی نصیحت مان لیتا ہے۔

مرزا ظاہر دار بیگ زوال آمادہ دہلی کا نمائندہ کردار ہے۔ اس میں ایک زوال یافتہ تہذیب کی ساری علامتیں ہیں۔ ظاہر دار بیگ اردو کا ایک ناقابل فراموش کردار ہے۔

(۴) ابن الوقت :-

یہ ایک سیاسی تمثیل ہے۔ ابن الوقت کے کردار کو سامنے رکھا جائے تو یہ سر سید احمد خاں کا کردار ہے یا ان کے نظریات کا عملی نمونہ۔

سر سید احمد خاں انگریزی ملازمت، انگریزوں کا قرب، انگریزی تعلیم اور انگریزی تہذیب کو اپنانے کے حامی تھے۔ جب کہ نذیر احمد انگریزی ملازمت اور تعلیم حاصل کرنے کے باوجود قدیم تہذیب پر قائم رہنے کا نظریہ رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد ابن الوقت کو مصائب میں مبتلا دکھاتے ہیں۔ پھر حجۃ الاسلام (جو کہ نذیر احمد کا اپنا کردار ہے) کی مدد سے نجات دلاتے ہیں۔

ابن الوقت کے بارے میں ایس تاگی لکھتے ہیں :

"ابن الوقت ایک تمثیلی کردار کی بجائے ایک علامتی شخصیت ہے جو معنوی اعتبار سے ایک سے زیادہ جہتوں کی مالک ہے۔ ابن الوقت ایک روایتی ابن الوقت نہیں بلکہ تداخل اور تغیر کے دور کا اعلامیہ ہے۔ اس کی شخصیت تخیلی عناصر کی بجائے سنگین حقائق سے مرتب ہوتی ہے اس کے تجربات مصنف کے معتقدات کا تضاد ہیں۔ وہ اپنی تعمیر کے لئے تجربہ کے اس منطقے میں جا نکلتا ہے۔ جہاں جاتے میں نذیر احمد خود بھی مقابل ہوتے ہیں یہ تجربہ مذہبیت کے اعتقادی منطقے سے نکل کر اسے عقلی اور سیکولر دنیا دوں پر قبول کرنے کا ہے۔"

(نذیر احمد کی ناول نگاری، صفحہ: ۱۰۹)

(۵) رویائے صادقہ :

اس میں تمثیل کا پردہ بہت ہلکا ہے۔ نذیر احمد اپنے دعووں کو لے کر کھل کر سامنے

آ گئے ہیں ۔ اس میں وعظ پر وعظ ہیں ۔ اس قصے کے ذریعے نذیر احمد نے مسلمانوں کو تقلیدی مسلمان کی بجائے اجتہادی مسلمان بننے کی تلقین کی ۔

(۶) محصنات :

اس میں مبتلا کا قصہ ہے جو حسن پرست ہے ۔ مگر اس کی بیوی اس بات سے بے خبر ہے وہ ایک دوسری شادی کر لیتا ہے اور نئی بیوی ہریالی کو ملازمہ ظاہر کر کے گھر لے آتا ہے مگر جلد ہی یہ بھید کھل جاتا ہے تو گھر میں ہنگامہ برپا ہو جاتا ہے ۔ مبتلا کی پہلی بیوی غیرت بیگم بالآخر ہریالی کو زہر دے دیتی ہے اور مبتلا اس معاملے کو قانون کی زد سے بچانے کے لئے دیوالیہ ہو جاتا ہے ۔

۷ ۔ ایامیٰ :

اس میں مولوی نذیر احمد نے بیوہ کے نکاح ثانی پر زور دیا ہے اس میں بیوہ کے مسائل حیات کو سامنے لا کر بیوہ کے نکاح ثانی کی تلقین کی گئی ہے ۔

نذیر احمد کے ناولوں کو اخلاقی تمثیلیں کہا جاتا ہے ۔ ان میں ہر کردار ایک مخصوص کردار کی نمائندگی کرتا ہے یہ کردار عموماً اسم بامسمیٰ ہوتے ہیں یعنی ان کے نام بھی ان کے کردار کے موافق ہوتے ہیں ۔ مثلاً نصوح صرف پند و نصائح کا مجموعہ ہے ۔ کلیم باتوں کے فن میں کسی کو در نہیں آنے دیتا ۔ ابن الوقت وقت کا غلام ہے ۔ ظاہر دار بیگ ظاہر داری کا پتلا ہے ۔ حجۃ الاسلام اسلام کے لئے دلائل و براہین کا مجموعہ بنا پھرتا ہے ۔

نذیر احمد کے کردار عموماً فرشتے ہوتے ہیں یا شیطان ۔ مکمل کردار ان کے ہاں نہیں ملتے ۔ ان کے سب کردار مجرد ہوتے ہیں اور کسی ایک اخلاقی صفت کے مجسمے ، نذیر احمد کے پسندیدہ کردار عموماً بے جان ہوتے ہیں ۔ وہ خود زندہ نہیں رہتے نذیر احمد کا بیان انہیں زندہ رکھتا ہے ۔ البتہ ان کے ناپسندیدہ کرداروں میں سے بعض کے ہاں زندگی پائی جاتی ہے ۔ مثلاً کلیم نذیر احمد کی مرضی کے برعکس قارئین کی ہمدردی حاصل کر لیتا ہے ۔ ایسے ہی ابن الوقت میں زندگی کے آثار پائے جاتے ہیں مگر ان کے پسندیدہ کردار ٹھس اور بے جان ہوتے ہیں ۔ ان میں سے ان کے ناول ابن الوقت کا کردار حجۃ الاسلام سب سے ٹھس اور بے جان کردار ہے ۔

نذیر احمد کو زبان پر پورا عبور حاصل ہے ۔ دلی کی ٹکسالی اور بامحاورہ زبان

ہے اس پر نذیر احمد کی علمیت اُن کا قلم ہر جگہ رواں رہا ہے۔
نذیر احمد کو مکالموں کے بیان پر خصوصی قدرت حاصل ہے۔ خصوصاً عورتوں کے مکالمے، انہی کے مخصوص محاورے اور روزمرہ میں لکھنا نذیر احمد کا کمال ہے مگر کہیں کہیں لمبے لمبے مکالمے ناول کی روانی کو روک دیتے ہیں۔ یہ دراصل مکالمے نہیں نذیر احمد کے وعظ ہیں اس لئے بعض لوگوں نے طنزاً کہا ہے کہ نذیر احمد کے ناول اتنے اچھے نہیں ہیں جتنے اچھے ان کے وعظ ہیں۔

نذیر احمد کے ہاں داستانوں کے اثرات ختم نہیں ہوئے جس طرح داستان میں رکاوٹ پیدا ہو جائے تو ایک سبز پوش بزرگ تشریف لا کر رکاوٹیں دور کر دیتا ہے، ایسے ہی نذیر احمد کے ہاں ابن الوقت میں حجۃ الاسلام تشریف لاتے ہیں۔ یہ داستانوں کے سبز پوش بزرگوں کی یاد دلاتے ہیں۔

نذیر احمد کے ہاں دہلی کے مسلمان شرفاء کی گھریلو زندگی کا نقشہ خوبی سے ملتا ہے۔ نذیر احمد ایک اچھے فنکار تھے۔ مگر ان کے مقصد نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا۔ نذیر احمد کا یہ کارنامہ بہر حال ناقابل فراموش ہے کہ وہ داستانوں کو اردو ادب سے بارہ پتھر باہر چھوڑ گئے۔

نذیر احمد کے قصوں کو ناول مانا جائے تو اخلاقی تمثیل، بہرحال داستان سے انحراف کی کامیاب کوشش انہی نے کی اور کامیابی سے کی۔ مگر داستانی اثرات سے نہ وہ پہلو بچا سکے۔ اور نہ بعد کے بعض ناول نویس۔ کرداروں کا ایک رخا پن ایک عرصہ تک برقرار رہا۔ ویسے اردو میں مکمل کردار کی تخلیق کوئی آسان کام بھی نہیں یورپی ناول نویسوں کے سامنے اوڈی سیس کا کردار موجود تھا جو ایک مکمل اور بھرپور کردار تھا۔ مگر اردو والوں کے پاس لے دے کے داستان امیر حمزہ کا ہیرو امیر حمزہ صاحبقراں تھا۔ خیر یہ ایک لمبی بحث ہے۔ فی الحال اتنا عرض ہے کہ نذیر احمد نے مرزا ظاہر دار بیگ کا لازوال کردار تخلیق کیا جو زوال پذیر دہلی کا نمائندہ ہے تو زوال یافتہ لکھنؤ کا نمائندہ کردار پنڈت رتن ناتھ سرشار نے خوجی تخلیق کیا۔ اب مرزا ظاہر دار بیگ اور خوجی میں جو فرق ہے، وہ دہلی اور لکھنؤ کا فرق ہے۔ رہا نذیر احمد کے قصوں کے ماحول اور سرشار کے فسانۂ آزاد

کا ماحول تو یہ نذیر احمد اور سرشار کے طرز معاشرت کا فرق ہے۔ نذیر احمد مولوی تھے، وضع دار شخص تھے، کھاتے پیتے آدمی تھے۔ ان کا مشاہدہ اور میانے درجے کے مسلمان گھروں تک محدود تھا۔ وہ انھوں نے بہت خوبی سے پیش کر دیا۔ سرشار دنیا دیکھے ہوئے تھے۔ نشے کے پیک میں کہیں کہیں جا پہنچتے تھے اس لیے انھوں نے لکھنؤ کے ہر طبقے کے ماحول کو پیش کر دیا۔

(۷) رتن ناتھ سرشار (۱۸۴۸ء سے ۱۹۰۰ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ عربی، فارسی کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد کالج میں داخل ہو کر انگریزی سیکھی مگر ڈگری حاصل نہ کر سکے۔ بعد میں ملازمت کی ابتدا مدرسی سے کی انھوں نے کئی قصے لکھے، ان کے نام یہ ہیں: فسانۂ آزاد، سیر کوہسار، جام سرشار، خدائی فوجدار (ترجمہ) وغیرہ۔

سرشار کو ادب کے میدان میں شہرت عام اور بقائے دوام فسانۂ آزاد کے ذریعے حاصل ہوئی۔ سرشار کو فسانۂ عجائب کے مصنف رجب علی بیگ سرور کی شاگردی اور اپنی زبان دانی کا دعویٰ تھا۔ سرشار نے سرور کی پیروی بھی کی، مگر اندھے مقلد کی طرح نہیں، مجتہد بن کر کی۔ اس لیے فسانۂ آزاد میں انھوں نے اپنا انفرادی رنگ پیدا کر لیا۔ قصہ کے لحاظ سے بھی اور زبان کے لحاظ سے بھی۔

سرشار سروانٹز CERVATES کے ناول ڈان کوئکزوٹ DONQUIZOTE سے کافی متاثر تھے۔ وہ اس کا ترجمہ بھی خدائی فوجدار کے نام سے کر چکے تھے۔ ڈان کوئکزوٹ نے پرانی داستانوں کا مذاق اڑانے کی غرض سے یہ قصہ لکھا تھا جس میں ایک ہیرو کئی مشکلات سے دوچار ہوتا ہے معمولی باتوں کو عجائبات خیال کرتا ہے اور ان سے لڑتا ہے۔ یہ صاحب ایک پرانے فن کا مضحکہ اڑاتے اڑاتے ایک نئے فن کے بانی قرار پائے۔ سرشار کا مقصد قصہ گوئی تھا۔ مقصد کا یہی فرق دونوں کی تصنیفات میں فرق کا باعث قرار پایا۔ سرشار سروانٹز اور سرور دونوں سے متاثر ہیں کبھی ایک طرف ڈھلک جاتے ہیں کبھی دوسری طرف۔ یہی بات ان کے فسانۂ آزاد میں بھی نظر آتی ہے۔ اس کی بعض خوبیاں ناول کی ہیں۔ اور بعض اسے ایک طویل قصہ ثابت کرتی ہیں، مثلاً کردار نگاری مکالمے، معاشرت کی عکاسی اسے ناول ثابت کرتی ہیں مگر پلاٹ کی عدم موجودگی اسے ایک طویل قصہ ثابت کر رہی ہے۔ محمد احسن فاروقی ص

پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"بادی النظر میں فسانۂ آزاد کو ناول تصور کرنا مشکل نہیں ہے۔ آخر وہ حقیقی دنیا کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ ایک سوسائٹی ایک شہر ایک ماحول کے بہت پہلو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ اس میں واقعیت ہے مزاح ہے اور زندگی پر ایک خاص نظر ہے۔ اس کا فارم بھی اگرچہ ہے تو اسی قسم کے ناول کا ہے جسے پکارسک کہتے ہیں اور سب سے زیادہ بات تو یہ ہے کہ زندگی کو جس حسن و خوبی کے ساتھ یہاں زندہ کیا گیا ہے ویسا اردو کی کسی تصنیف میں بھی نہیں کیا گیا۔ سرشار ناول نگار کی حیثیت رکھتے تھے اور فسانۂ آزاد، ہی ایک ایسی تصنیف ہے جس میں یہ قوت تمام اردو کے فسانوں اور ناولوں سے زیادہ موجود ہے۔"

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ: ۸۸)

فسانۂ آزاد میں پلاٹ بالکل نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ سرشار کے ذہن میں ناول کا مکمل پلاٹ نہیں تھا اس کے الگ الگ ٹکڑے مختلف اوقات میں لکھتے رہے اور یہ ٹکڑے ساتھ ساتھ شائع ہوتے رہے۔ سرشار نے جب جی چاہا کسی کردار کو غائب کر دیا اور جب جی چاہا نیا کردار داخلِ خانہ کر لیا اس نے فسانۂ آزاد واقعات کا ایک جنگل ہے۔ اسے اگر ترتیب دیا جائے تو سارا جنگل ہی صاف ہو جائے گا بعض باب بے تکے ہیں اور بعض واقعات محض تکرار لگتے ہیں، جیسے خوجی کے واقعات۔ فسانۂ آزاد میں مبالغہ اور واقعیت متوازی چلتے ہیں۔ مثلاً آزاد کا ہر شریف گھر میں داخل ہو جانا اور کسی مہ جبیں پر بے دھڑک عاشق ہو جانا مبالغہ ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ لکھنؤ کا چہلم، محرم، جلوس، برائیں، مجمع عام، نوابوں کی محفلیں واقعیت کا رنگ لیے ہوئے ہیں۔ سرشار کا مطالعہ ایک سیلانی کا مطالعہ ہے۔ انہوں نے زندگی کے سنجیدہ پہلو نظر انداز کر دیے ہیں۔

فسانۂ آزاد کے واقعات میں تنوع ہے۔ اس میں کردار اور واقعات ایک بھیڑ کی صورت میں اکٹھے ہو گئے ہیں۔ ہر قسم کے واقعات میں تنوع ہے ہر رنگ کے لوگ۔ سرشار جیسے کوئی کردار سامنے لاتے ہیں اسے زندہ کر دیتے ہیں۔

سرشار کے ہاں زندگی کا غیر مذہبی (SECULAR) تصور ملتا ہے وہ رسوم اور ان کی چہل پہل سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ مذہب اور اس کے فلسفے سے کوسوں دور ہیں۔

سرشار کا فلسفہ ہے زندگی کو ہنسی خوشی گزار دینا اور یہ فلسفہ ان کے ناول میں زیر سطح ہر جگہ نظر آجاتا ہے انہوں نے اپنے نظریۂ حیات کی تبلیغ نہیں کی بلکہ اسے ناول کی روح بنا دیا ہے۔

سرشار کو کردار نگاری میں کمال حاصل ہے۔ بی بھٹیاری (جس کا نام اللہ رکھی ہے) اپنی پوری نفسیاتی کیفیت کے ساتھ موجود ہے۔ ناول کے بے شمار دیگر کرداروں کی نفسیات کے روشن عکس سامنے آگئے ہیں۔ یہاں ایک بات ضروری ہے کہ ان کے کردار بس ایک جگہ کھڑے ہیں۔ ان کی نفسیات میں کوئی ارتقا نظر نہیں آتا۔ ان کے بعض کردار اپنی انفرادیت نہیں رکھتے مثلاً ناول کا مرکزی کردار آزاد اور حسن آرا۔ ان کرداروں کے بارے میں محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں:

"آزاد اور حسن آرا دونوں ایک طرح پر قصیدے کے ممدوح یا غزل کے معشوق ہیں۔ ان سے ہر خوبی وابستہ کر دی جاتی ہے اور اس بات کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ وہ انفرادی تاثر قائم کرتے ہیں یا نہیں۔"

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ: ۱۰۹، ۱۱۰)

جس طرح ماں باپ کی زیادہ توجہ کسی بچے کی انفرادیت مٹا دیتی ہے یا اسے بگاڑ دیتی ہے۔ بعینہٖ یہی حال فسانۂ آزاد کے کرداروں کا ہوا۔ آزاد سرشار کی زیادہ توجہ کے باعث اپنی انفرادیت گم کر بیٹھا اور داستانوں اور فلموں کا ہیرو بن گیا مگر خوجی پورے ناول پر مسلط نظر آتا ہے۔ یہ ایک نواب کا افیونی مصاحب ہے۔ اسے آزاد سے تعلق خاطر پیدا ہو جاتا ہے اور ان کے ساتھ نکل کھڑا ہوتا ہے۔ افیون کھاتا ہے۔ ایک آنکھ سے بھینگا ہے۔ قد چھوٹا ہے مگر اپنے آپ کو خواجہ بدیع الزمان کہتا ہے اور بدیع الجمال خیال کرتا ہے۔ بالکل بگڑے ہوئے لکھنؤ کا انسانی روپ ہے۔ ہر جگہ مار کھاتا ہے۔ اپنی قرولی کو یاد کرتا ہے اور دھمکی دے کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ اپنے عشق کے جھوٹے قصے سنا کر اپنی

مجروح انا کو تسلی دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر حسینہ ایک ہی نظر میں اس پر ریجھ جاتی ہے یقیناً یہ صاحب ہر جگہ مرکز نگاہ ہیں لیکن اپنی کمزوریوں کے سبب اپنے کھلنڈرے پن اور بگڑی عادتوں کی بدولت۔ خوجی اپنے آپ کو عالم و فاضل بھی خیال کرتے ہیں۔ اور دوسروں کو حقیر ترین مخلوق سمجھتے ہیں۔ ہر ایک کو "گیدی" کہتے ہیں۔ اس کردار کا آفاقی پہلو اس کی خود فراموشی، خود ستائی اور خود فریبی ہے اس حوالے سے یہ کردار زندۂ جاوید کردار ہے۔

سرشار کی زبان پر اکثر "سرور" چھائے رہتے ہیں مگر سرشار نے اس میں مزاح داخل کر کے انفرادیت پیدا کر لی ہے۔ ان کے مکالمے بہت برجستہ، بے ساختہ، رواں اور صورتحال کے عین مطابق ہیں۔ مکالموں کا حسن دراصل اس بات کی علامت ہے کہ سرشار نے زندگی سے گہری محبت ہے۔

سرشار کے ناولوں کی مجموعی قدر و قیمت متعین کرتے ہوئے محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں:

اردو ناول کی ارتقا میں ان کی ناولیں نقوش اولیں سے بہت آگے ہیں اور نذیر احمد کے تمثیلی افسانوں سے زیادہ ناولیں کہلانے کی مستحق ہیں۔ سرشار کو اخلاقی صفات سے تعلق نہیں بلکہ افراد سے ہے۔ وہ تمثیل کے دائرے سے ناول کے دائرے میں ضرور آجاتے ہیں۔ نذیر احمد افسانوں سے واقف تھے مگر ان کا یہ فن تھا کہ کسی ایک اخلاقی صفت کو لے کر اسے انسانی جامہ ایسا پہنا دیا جائے جو اس صفت کے موافق ہو۔ سرشار کا فن انسان کو لیتا ہے اور اس میں کسی خاص صفت کو خواہ اخلاقی ہو یا محض نفسیاتی نمایاں کر دیتا ہے۔ یہی ناول کا فن ہے اور اردو میں ان کے موجد سرشار ہیں۔ اگر وہ اس بنیادی معاملے کے علاوہ اس فن کے دوسرے لوازمات سے بھی عہدہ برآ ہوتے تو ان کو پورا ناول نگار کہا جاتا اور اردو میں ناول کے موجد کہلانے کا پورا حق ان ہی کو ہوتا۔ اب صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اردو میں اس فن کا بیج بو دیا

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ: ۱۲۵)

محمد احسن فاروقی کی یہ باتیں سرشار کے بارے میں حرف آخر کا درجہ رکھتی ہیں۔
لکھنؤ کے ایک اور صاحب کا نام بھی سرشار کے نام کے ساتھ ہی لیا جاتا ہے یہ عبدالحلیم شرر ہیں۔ شرر کئی لحاظ سے سرشار سے بالکل متضاد نظر آتے ہیں۔ مثلاً۔

سرشار پلاٹ سے بالکل بے نیاز ہیں۔ جب کہ شرر نے پلاٹ کی ترتیب اور تنظیم پر بڑی محنت صرف کی ہے اور فنی لحاظ سے ناول لکھنے کی کوشش کی ہے۔ سرشار کا مطالعہ حیات وسیع ہے۔ جب کہ شرر کا مطالعہ حیات محدود ہے سرشار کا زندگی کے بارے میں نقطہ نظر سیکولر (SECULAR) ہے جبکہ شرر کٹر فرقہ پرست ہیں۔ سرشار کے بیشتر کرداروں میں انفرادیت ہے جب کہ شرر کے بچے بوڑھے مرد عورت بھی ایک جیسے دکھائی دیتے ہیں۔ سرشار کو مکالمے پر پورا عبور ہے جب کہ شرر کے ہاں کمزور ترین حصہ مکالمے ہیں۔

(3) عبدالحلیم شرر (۱۸۶۰ء — ۱۹۲۶ء) لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ احیاء اسلام کا شدید اور بھرپور جذبہ رکھتے تھے۔ ایک بار سکاٹ کی ناول طلسمان دیکھ لی تو اسلامی تاریخی ناول لکھنے کا فیصلہ کر لیا۔ مگر تاریخی ناولوں کے کچھ اپنے اصول ہیں ان کے سلسلے میں تین باتیں تو بہر حال طے ہیں۔ پہلی بات یہ کہ ایک مخصوص زمانے کا ماحول ناول کے صفحات پر زندہ ہو جائے۔ دوسرے یہ کہ کچھ تاریخی شخصیات اپنے اصلی رنگ ڈھنگ میں زندہ ہو جائیں اور تیسرے یہ کہ کچھ تاریخی واقعات زندہ جاوید ہو جائیں۔ مگر شرر نے اکثر ان تینوں باتوں کا خون ہی کر دیا ہے۔ نہ کوئی ماحول زندہ ہو سکا نہ کوئی شخص اور نہ واقعہ۔ اب رہے ایک پلاٹ کی بنت انشا پردازی، زورِ تخیل اور مبالغہ آرائی سے ناول نگار بننے کا نسخہ تو کہیں سے بھی نہیں ملتا۔ ہاں وقت اور ماحول موافق ہو تو یہ بندہ ناول نگاری کے بانیوں میں شامل ہو سکتا ہے۔ مولانا شرر نے تاریخی ناولوں میں بھی بعض زندہ جاوید شخصیات کو حیات نو دینے کی بجائے قتل کرنے کا فریضہ ادا کیا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ بڑی بڑی شخصیات مولانا شرر کے دربار میں پہنچ کر اپنا آپ گم کر بیٹھتی ہیں۔ مولانا کے ناول فردوس بریں کا ایک کردار

شیخ علی وجودی ایک زندہ کردار ہے اور فردوس بریں میں ہی باطنیہ کی جھوٹی جنت کا نقشہ اردو ادب میں اپنی مثال آپ رکھتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ یہاں مبالغہ نے اصلیت کا رنگ پیدا کر دیا ہے کیونکہ باطنیہ کی جنت جھوٹی جنت ہی سہی مگر ہے تو جنت جس کے بیان کے لئے مبالغہ سے مفید کیا شے ہو سکتی ہے۔ رہا شیخ علی وجودی کا کردار تو اس میں شرر خود داخل ہو گئے ہیں۔ باقی کرداروں کا بس اللہ ہی حافظ ہے۔ ان کے ناولوں کی خواتین پر کہیں عورت ہونے کا گمان بھی نہیں ہوتا۔ اس لئے جب وہ بھیس بدلتی ہیں تو کوئی یہ جان ہی نہیں سکتا کہ یہ عورتیں ہیں۔

➜ شرر کے ہاں معاشرتی اخلاقیات اور عقلی اخلاقیات کے درمیان کی کوئی شے موجود ہے۔ مثلاً فردوس بریں کے حسین اور زمرد اکٹھے سفر کرتے ہیں۔ دونوں جوان ہیں۔ ویران وادی میں دونوں سفر کر رہے ہیں۔ ایک دوسرے کے بہت قریب بیٹھے سفر کرتے ہوئے کیا مجال کہ بوسے کی نوبت آجائے حالانکہ دونوں ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں اور ایک دوسرے سے شادی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ خیر دن تو بیت گیا اب رات پڑی تو بستروں میں تھوڑا سا فاصلہ حائل کر لیتے ہیں۔ شاید مولانا شرر کے خوف سے یا شاید اس لئے کہ وہ عازمین حج ہیں مگر کیا غیر محرم کی رفاقت میں حج کا سفر شرعاً جائز ہے؟ یہ مولانا شرر ہی بتا سکتے ہیں۔ مولانا انشاء پرداز بھی ہیں اور خطیب بھی۔ ان کے کردار جب بولتے ہیں تو انشاپردازی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ ماضی کے ہندو کردار بھی بڑی خوبصورت اور ادیبانہ زبان بولتے ہیں۔ مولانا کی انشاپردازی نے ظلمات میں نور کاڑھا ہے۔ ان کے ناول منصور موہنا میں منصور شب کے اندھیرے میں عذرا اور لیلیٰ کی گفتگو سنتا اور عذرا کے چہرے کا اتار چڑھاؤ دیکھتا ہے۔ اسی ناول میں موہنا صحرا میں

اپنے قیدیوں کو اپنے کمرے میں چلنے کو کہتی ہے۔ حالانکہ ریگستان میں خیمہ ہوتا ہے کمرہ نہیں ہوتا۔ شرر اس سے بھی آگے بڑھ کر ریگستان میں سبزہ اگا دیتے ہیں یعنی ہر جگہ واقعیت کی بجائے تخیل ہے۔ یہ ان کی انشاپردازی ہے کہ منصور موہنا میں اجمیر کا ہندو راجا شستہ اردو میں بات کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی بیٹے کے رخساروں کی تعریف بھی کرتا ہے نیز لڑائی کی تفصیلات بھی بے مزہ ہیں۔

شرر کا ایک ناول فردوس بریں ان کا کامیاب ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا ماحول تقریباً وہی ماحول ہے، جسے پیش کرنے پر شرر کو قدرت حاصل ہے۔ اتفاق کے اس حسن نے ان کے ناول میں حسن بھی پیدا کر دیا ہے یعنی یہ ناول کئی لحاظ سے کامیاب ہو گیا ہے۔ مثلاً فردوس بریں کا نقشہ اس انداز میں کھینچا گیا ہے کہ واقعی باطنیوں کی جنت زندۂ جاوید ہو گئی ہے۔ شیخ علی وجودی کا کردار ایک زندہ کردار کے طور پر سامنے آتا ہے اور اپنی تمام منافقت اور دلفریبی کے ساتھ زندۂ جاوید ہو گیا ہے۔ شرر مکالمہ نویسی کے معاملے میں اکثر ناکام رہے ہیں مگر اس ناول میں کامیاب ہیں۔ کیونکہ اس کے مکالمے ان لوگوں کی زبان سے ادا ہو رہے ہیں جو اعلیٰ تعلیمی قابلیت رکھتے ہیں۔ ان سے اسی قسم کی زبان بولنے کی توقع رکھنی چاہیئے جس قسم کی زبان شرر لکھتے ہیں۔ شرر ایک رومانی تخلیق کرنے پر قادر ہیں اور ہر جگہ ایسی ہی فضا تخلیق کر دیتے ہیں۔ چاہے صورت حال کا تقاضا اس سے یکسر مختلف ہو۔ مگر یہ فضا اس ناول کے لئے بہت موزوں ہے۔ شرر ہر جگہ مبالغہ کرتے ہیں۔ یہ مبالغہ اکثر کھٹکنے لگتا ہے۔ مگر یہ مبالغہ اس ناول کا عیب نہیں، حسن بن گیا ہے۔ ایک خوبی جو ان کے ہر ناول میں پائی جاتی ہے اس میں بھی ہے اور کچھ بہتر حالت میں یعنی پلاٹ کا حسن۔ شرر کو پلاٹ کی بُنت اور واقعات میں حسن ترتیب قائم کرنے کا سلیقہ آتا ہے یعنی فن کے اس پہلو سے

سرشار سے کہیں آگے ہے۔ ان کے ناول پلاٹ کے لحاظ سے خاصے منظم مربوط اور مسلسل ہیں۔ فردوس بریں میں یہ ربط و تسلسل اپنے پورے حسن کے ساتھ موجود ہے اس ناول میں اتنی خوبیوں کے باوجود ایسی خامیاں بھی ہیں، جو اسے اعلیٰ درجے کا ناول بنانے کی راہ میں مزاحم ہیں۔ مثلاً شیخ علی وجودی کے علاوہ ناول کے باقی کردار یہ فردوس بریں ایک خواب ہے، اس کے کردار بھی خواب کی دنیا کے کردار ہیں جن کی ذاتی نفسیات ہی نہیں ہے۔ ناول میں ایک اور چیز بھی ہوتی ہے جسے فلسفہ حیات بھی کہا جاتا ہے۔ شرر کے ہاں ایک مقصد تو ہے فلسفہ حیات نہیں۔ شرر کے ہاں بعض خصوصیات ایسی ہیں جو انہیں ناول کی تاریخ میں اہم مقام دلاتی ہیں۔

(۱) شرر پہلے ناول نگار ہیں جن کے ہاں ناول کی باترتیب اور متحدہ فارم ملتی ہے۔ شرر نے ناول کے پلاٹ کا نمونہ پیش کرنے کی خاصی کامیاب کوشش کی ناول کی فارم کو اردو میں باقاعدہ طور پر شرر نے ہی متعارف کرایا۔

(۲) شرر کو بیان کے سلسلے میں ایک قسم کے مبالغہ کی عادت ہے۔ چونکہ انہوں نے کئی ناول لکھے، اس لئے ان کے ہاں بعض اچھے بیانات بھی مل جاتے ہیں خصوصاً فردوس بریں میں ان کا بیان دلچسپ اور زوردار ہے۔

شرر کے دو ناولوں منصور موہنا اور فردوس بریں کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔ ان کے چند غیر مشہور ناولوں کے نام یہ ہیں۔

۱۔ ملک العزیز ورجینا
۲۔ شوقین ملکہ
} ان میں صلیبی جنگوں کے معرکے دکھائے گئے ہیں۔

۳۔ حسن انجلینا: اس میں روسیوں پر ترکوں کی فتح کے حالات ہیں۔

۴۔ عزیز مصر: عہد نبی طولون کے واقعات۔

۵۔ فلورا فلورنڈا: سپین کے عیسائی گرجوں کے احوال کا بیان ہے۔

۶۔ فتح اندلس : سپین پر عربوں کی فتح کا مذکور ہے۔

۷۔ فلپانا : طرابلس پر صحابہ کرام کا حملہ۔

۸۔ زوال بغداد : مسلمانوں کی فرقہ ورانہ جنگوں کا احوال۔

۹۔ بابک خرمی : بنی عباس کے زمانے کی سازشوں کا حال

۱۰۔ ایام عرب : عرب کے زمانہ جاہلیت کے بیان میں ہے۔

(۹) اردو ناول کا نقطہ عروج لکھنؤ کے مرزا محمد ہادی رسوا (۱۸۵۸ء-۱۹۳۱ء) ہیں مرزا محمد ہادی رسوا نے یوں تو پانچ ناول لکھے۔ شریف زادہ، اختری بیگم، ذات شریف، امراؤ جان ادا، اور افشائے راز (نامکمل) مگر انہیں شہرت عام "امراؤ جان ادا" کے سبب سے ہوئی۔ ایک رنڈی کا قصہ ہے۔" اس لئے مرزا محمد ہادی المتخلص بہ مرزا نے اپنا آپ چھپانے کے لئے رسوا تخلص رکھا مگر وہ تو اس ناول میں رسوا ہو کر بھی ہادی ہی رہے لیکن یہ تخلص اتنا مشہور ہوا کہ وہ ہادی ہو کر بھی رسوا مشہور رہے۔" مرزا ہادی کی دلچسپیاں متنوع تھیں۔ وہ ناول نگار تھے، مذہبی عالم تھے، اردو ٹائپ کے بانی تھے۔ وہ اپنے ناول امراؤ جان ادا میں ایک سائنس دان شاعر اور منطقی کی خصوصیات سمیت موجود ہیں یعنی ناول کی تعمیر میں انجینئر ہو گئے ہیں۔ واقعات کی ترتیب میں منطقی کا ذہن کار فرما ہے اور انداز بیان میں شاعر اور ادیب ساتھ ساتھ چلتے دکھائی دیتے ہیں۔

"امراؤ جان ادا" ناول کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ ایک مشاعرہ ہے اور اگلا حصہ اصل ناول (مشاعرے میں امراؤ جان ادا کا تعارف ہوتا ہے اور دوسرے حصے میں امراؤ جان ادا اپنی سرگزشت سناتی ہے۔ وہ ابتدا ایک شعر سے کرتی ہے۔

کس کو سنائیں حال دل زار، اے ادا
آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی

پھر اس کے بعد پورا زمانہ سمٹتا پھیلتا دکھائی دیتا ہے۔ ایک لڑکی امیرن ہے جسے ایک شخص ذاتی دشمنی کا بدلہ چکانے کے لئے گھر سے اٹھا لیتا ہے۔ پھر رات کے اندھیرے میں لکھنؤ لے جاتا ہے۔ وہاں اسے ایک گھر میں رکھا جاتا ہے۔ جہاں ایک ایسی لڑکی اور بھی ہے رام دلائی۔ پھر ان دونوں کو مختلف جگہوں پر بیچ دیا جاتا ہے۔ امیرن ایک طوائف خانم کے ہاں بک کر جاتی ہے۔ جہاں وہ امیرن سے امراؤ جان ادا بنتی ہے۔ وہیں خانم کی بیٹی بسم اللہ جان بھی ہے جس کا مزاج امراؤ جان سے مختلف ہے۔ وہاں امراؤ جان کو موسیقی اور لکھنے پڑھنے کی تعلیم دی جاتی ہے۔ وہاں اس کا ایک ہم جماعت ہے گوہر مرزا۔ وہی اس کا پہلا گل چلیں ثابت ہوتا ہے۔ اس بات کی خبر خانم کو ہوتی ہے، تو وہ گانٹھ کا پورا نواب تلاش کر کے امراؤ جان کو پوری رنڈی بنا دیتی ہے۔ پھر ایک ڈاکو فیضو کے ساتھ وہ گھر سے نکل کھڑی ہوتی ہے۔ فیضو راستے میں پکڑا جاتا ہے اور امراؤ جان کانپور جاتی ہے۔ یہیں اس کی ملاقات رام دلائی سے ہوتی ہے، جو اب بیگم صاحب ہے۔ یہاں خانم کے یہاں کے لوگ جاکر امراؤ جان کو واپس لے آتے ہیں۔ غدر پڑا تو وہ فیض آباد چلی گئی۔ جہاں ایک روز اپنے پیدائشی محلے میں جا نکلی۔ اماں سے ملاقات ہوئی۔ ماں بیٹی گلے لگ کر خوب روئیں۔ دوسرے روز اس کا بھائی اس کے قتل کے لئے آپہنچا۔ مگر اس کا حال سن کر معاف کر دیا۔ وہ پھر لکھنؤ چلی گئی۔ جہاں ایک نواب نے دعویٰ کر دیا کہ وہ ان کی منکوحہ ہے۔ اس دوران میں وہ ایک شخص اکبر علی کے ہاں پناہ لیتی ہے۔ اس نے ایک نوچی بٹھائی مگر وہ رذیل نکلی۔ ایک دن درگاہ میں رام دلائی سے پھر ملاقات ہوئی تو پتہ چلا کہ اس کے خاوند نواب سلطان وہی صاحب ہیں، جو شروع شروع میں امراؤ جان کے ہاں آیا کرتے تھے۔ ایک روز وہ سب رنڈیوں کے ہمراہ بخشی کے تال پر سیر کے لئے گئی۔ جہاں دلاور خاں کو گھاس کھودتے دیکھا، جو اسے اٹھا کر

لایا تھا۔ وہ ڈر گئی پھر پولیس کو اطلاع دی گئی۔ وہ گرفتار ہوا اور پھانسی پا گیا۔

ناول کا پلاٹ بڑا منظم اور مربوط ہے۔ اس ناول کو ہم کرداری ناول کہہ سکتے ہیں۔ اس کے تمام واقعات ایک کردار کے گرد پھیلے ہوئے ہیں اور وہ امراؤ جان ادا ہے۔ واقعات میں تناسب ہے ابتدا دلاور خاں کی بدمعاشی سے ہوتی ہے انتہا اس کی پھانسی پر ہوتی ہے۔ ابتداء میں امراؤ جان خود نوچی بن کر خانم کے ڈیرے میں داخل ہوتی ہے۔ آخر میں وہ خود ایک نوچی بٹھاتی ہے۔ ابتدا اور انتہا میں رام دلائی موجود ہے۔ دونوں جگہ وہ مختلف روپ میں سامنے آتی ہے۔ یہ اس کردار کی ساری سرگزشت ہے یہ پلاٹ مرکب پلاٹ ہے۔ امراؤ جان کے ساتھ ساتھ رام دلائی اور بسم اللہ جان کے حالات بھی ایک تناسب سے موجود ہیں۔

ناول کے تمام واقعات میں ایک ہم آہنگی ہے اور منطقی ربط ہے۔

ناول کے واقعات میں تنوع ہے۔ ہر رنگ اور ہر انداز کے واقعات اس ناول میں اکٹھے ہو کر قوس قزح کے رنگ بکھر گئے ہیں۔

ناول میں وحدت تاثر ہے مختلف واقعات مل کر ایک تاثر ابھارتے ہیں۔ جہاں کہیں تاثر ہلکا ہونے لگتا ہے وہیں مرزا خود آموجود ہوتے ہیں اور امراؤ جان سے کوئی سوال پوچھ کر تاثر گرا کر دیتے ہیں۔

ناول کے واقعات میں ایک توازن ہے، جیسے موسیقی کے سروں میں ہوتا ہے۔ ایک تنظیم ہے، جیسے کسی اچھے شعر میں ہو سکتی ہے۔

یہ ناول لکھنؤ کی پوری معاشرتی اور تہذیبی زندگی پر محیط ہے۔ طوائف کا ڈیرا لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کا مرکز تھا۔ اس کو مرکز بنا کر ناول میں جو دائرہ کھینچا گیا ہے۔ پورا لکھنؤ اس دائرے میں سمٹ گیا ہے۔ غدر کے واقعے کا اس دائرے کا قطر قرار دیا جا سکتا ہے۔ غدر سے پہلے کی معاشی، سیاسی اور سماجی صورت حال

اور غدر کے بعد کی سماجی صورت حال اس ناول میں وضاحت کے ساتھ موجود ہے۔ غدر سے پہلے کی بیروزگاری، معاشی ناآسودگی اور ناہمواری نوابوں کی عام سماجی زندگی سے بے خبری سب کچھ اس ناول میں بالوضاحت موجود ہے مذہبی رسوم بڑی دھوم سے منائی جاتی ہیں مگر مذہب کی روح گم ہو چکی ہے۔ مذہبی طبقے کے نمائندے ایک مولوی کا کردار بھی موجود ہے جو بسم اللہ جان کا عاشق ہے۔ اس کی ناہمواری دراصل اس دور کے مذہبی طبقے کی ناہمواری کی نمائندگی کرتی ہے۔

ناول کے کردار بہت بھرپور اور مکمل ہیں۔ خانم کا کردار ایک مہذب اور پیشہ درطوائف کی نمائندگی کرتا ہے مگر عام انسان کی نیکی سے یہ یکسر خالی نہیں یہ اپنی نوچیوں کے آرام کا خاص خیال رکھتی ہے۔ یہ اعلیٰ تہذیب اور تربیت کی مثال ہے۔

گوہر مرزا ایک شرارتی اور بد طینت لڑکا ہے۔ جو ڈومینوں کی بداخلاقی کی نمائندگی کرتا ہے مگر امراؤ جان اس سے آخر تک نبھاتی ہے۔

بسم اللہ جان میں رنڈی پن کی تمام صفات اکٹھی ہو گئی ہیں۔ یہ چاہے جانے اور ستم ڈھانے کے سارے ڈھنگ جانتی ہے۔

امراؤ جان ادا ایک مکمل کردار ہے۔ یہ رنڈیوں کے ماحول میں آؤٹ سائیڈر ہے۔ اس کی طوائفوں کے ماحول سے ایک مطابقت اور عدم مطابقت آخر تک موجود رہتی ہے۔ اسی تضاد نے امراؤ جان ادا کے کردار کی تعریف کی ہے اس پر مستزاد یہ کہ ادا پڑھی لکھی ہے۔ کئی قسم کی صحبتیں اٹھا چکی ہے۔ اس کا زندگی کے بارے میں مطالعہ وسیع ہے اور اس کی بصیرت عام عورت سے کہیں زیادہ ہے۔ ناول کے کردار اپنی پوری نفسیاتی کیفیت کے ساتھ موجود ہیں۔ رسوا علم نفسیات کے بھی عالم تھے انہوں نے کرداروں کو ان کی نفسیاتی کیفیت سمیت

پیش کر دیا ہے۔ کتنے ہی کردار ہیں، جو ایک خاص طبقے کی نمائندہ ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی انفرادی نفسیاتی کیفیت سمیت اس ناول میں جمع ہو گئے ہیں۔

ناول کے مکالمے بھی بہت دلچسپ ہیں۔ کئی جگہ مکالمے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ اکثر مکالمے کرداروں کے نفسیاتی اور کرداری پہلو کو ابھارنے میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔ کانپور کے مولوی صاحب اور امراؤ جان کا مکالمہ مزاح کا خوبصورت نمونہ ہے۔

ناول کی زبان ادبیت کا نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ بول چال سے زیادہ دور نہیں۔ زبان میں سلاست ہے، روانی ہے اور دلچسپی کے مختلف پہلو بھی اس میں موجود ہیں۔

ایک سوال اس ناول کے بارے میں اٹھایا جاتا ہے کہ اس کا ہیرو کون ہے اس سوال کے جواب میں مرزا رسوا کو ناول کا ہیرو قرار دیا جاتا ہے لیکن میرے خیال میں اس ناول کا ہیرو مرزا رسوا نہیں ہیں وہ ایک اہم کردار کے طور پر ناول میں موجود ہیں۔ لیکن جس کردار کی ہیروئن ایک طوائف ہو، اس کا ہیرو کہاں ہو سکتا ہے۔ پھر کیا یہ ضروری ہے کہ ہر ناول میں ایک ہیرو ہو۔ اگر ہم رسوا کو اس ناول کا ایک اہم کردار کہہ دیں، تو اس سے رسوا کی کون سی حق تلفی ہو گی۔

اس ناول میں مرزا کا فلسفہ حیات بھی موجود ہے۔ مگر انہوں نے شرر یا نذیر احمد کی طرح اپنے فلسفہ حیات کے بارے میں لمبی لمبی تقریریں نہیں کیں۔ بلکہ ان کا فلسفہ حیات ان کے اور امراؤ جان ادا کے مکالموں میں واضح ہو گیا ہے ان کا فلسفہ حیات یہ ہے کہ کوئی شخص مکمل برا نہیں ہوتا یعنی ہر برا ایک حد تک ہادی بھی رہتا ہے ہر برا آدمی اپنی برائی کے لئے ایک جواز تلاش کرتا ہے اور گناہوں کے بوجھ سے جان چھڑانا چاہتا ہے۔

الغرض امراؤ جان ادا ایک مکمل ناول ہے۔ یہ اردو کا پہلا ناول ہے جسے ہر ہر لحاظ سے ایک مکمل ناول کہا جا سکتا ہے۔ محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں:

"امراؤ جان ادا ہی اردو میں ایک پوری ناول ہے۔ ناول ایک خاص صنف ادب ہے جس میں نفسیاتی دلچسپی ڈرامائی تصادم، پیچیدگی اور قرین قیاس کہہ دانی نگاری کو ایک مخصوص فارم یا سانچے میں ڈھال کر اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ واقعیت کا اثر پیدا ہو۔ "امراؤ جان ادا" ہی اردو کی ایک ناول ہے جو اس تعریف پر پوری اترتی ہے"۔

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ: ۲۲۸، ۲۲۹)

مختصر یہ کہ امراؤ جان ادا اردو کا پہلا باقاعدہ اور مکمل ناول ہے۔

جس دور میں اردو ناول متعارف ہو رہے تھے، اسی دور میں ادب اردو پر یہ جھوک پڑی کہ رومانوی تحریک شروع ہو گئی۔ رومانوی تحریک کے لوگوں کے ہاں زندگی ہی نہیں ہوتی۔ زندگی کا تجربہ زندگی کا فلسفہ یا زندگی کی تصویر یہ کیوں کر پیش کر سکتے ہیں۔ اس دور میں صرف پریم چند ایک ایسے شخص ہیں جن کی رومانویت، وطن پرستی میں اپنی تسکین تلاش کرتی ہے۔ الغرض اس دور کے واحد اہم ناول نگار پریم چند ہیں۔

⑤ پریم چند (۱۸۸۵ء ۔ ۱۹۳۶ء) کا اصل نام دھنپت رائے تھا۔ بنارس کے ایک چھوٹے سے گاؤں میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے ایک سکول ٹیچر کے طور پر اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا اور ۱۹۲۰ء میں مہاتما گاندھی کے زیر اثر سرکاری نوکری کو خیر باد کہا۔ اس وقت وہ ڈپٹی انسپکٹر آف سکولز کے درجے پر پہنچ چکے تھے وہ ناول نگار بھی تھے اور افسانہ نگار بھی۔ سرکاری نوکری کی پابندیوں کی وجہ سے انہوں نے پریم چند کا قلمی نام اختیار کیا مگر بعد میں اصل نام اس نام کے سامنے

مانڈے گا۔

احسن فاروقی کے نزدیک پریم چند کی ناول نگاری کے دو دور ہیں۔ پہلا دور مہاتما گاندھی کے زیر اثر آنے سے پہلے کا اور دوسرا جب وہ مہاتما گاندھی کے زیر اثر آگئے تھے پہلے دور کی خاص ناولیں تین ہیں۔ بیوہ، بازارِ حسن اور نرملا۔ تینوں پر اصلاحی رنگ غالب ہے۔ ان کا نقطہ نظر اصلاحی اور انداز رومانوی ہے۔ وہ ایک جذباتی نوجوان کی طرح زندگی پر ایک اچٹتی ہوئی نگاہ ڈالتے ہیں ان ناولوں کے ہیرو جذباتی اور رومانی سوتج رکھتے ہیں۔ وہ عقل سے زیادہ جذبات کے تابع ہیں۔ کردار کا تجربہ محدود، نظر تنگ اور حوصلے کمزور ہیں۔ وہ سماجی اقدار سے مطمئن نہیں مگر جد و جہد کی بجائے بھگتی آشرم کا طریقہ اپناتے ہیں۔

دوسرے دور میں وہ حسن کو خیر اور نیک جبلت کے روپ میں دیکھتے ہیں وہ زندگی کی پیچیدگیوں کو سمجھنے لگے ہیں اور سامراجی اقتدار کے جبر اور مشینی و مہاجنی جبر کو اچھی طرح سمجھ گئے ہیں۔ اس دور کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصے میں وہ مہاتما گاندھی سے متاثر ہوئے اور ان کے ناولوں میں مہاتما گاندھی کے سیاسی اور ٹالسٹائی کے سماجی نظریات ملتے ہیں۔ دوسرے دور میں وہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے زیر اثر آگئے ہیں۔ دوسرے دور کے پہلے حصے کے خاص ناول ہیں گوشۂ عافیت، چوگان ہستی اور پردۂ مجاز۔ ان دونوں میں پریم چند دولت کی نامنصفانہ تقسیم، معاشی اور سیاسی جبر، معاشرتی ناہمواری، افلاس، انسانیت کی بے حرمتی کے خلاف بھرپور نفرت کا اظہار کرتے ہیں اور ان چیزوں کو معاشرے کے لئے انتہائی بدخیال کرتے ہیں مگر اس کو بدلنے کے لئے انقلاب کا راستہ اختیار کرنے کی بجائے اصلاح کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ اور ٹالسٹائی کی طرح یہ چاہتے ہیں کہ دولت مند طبقہ اپنی دولت سے رضاکارانہ طور پر دستبردار ہو کر اپنی محنت کا پھل کھائے۔

گوشۂ عافیت کے مرکزی کردار اپنی جاگیروں سے دستبردار ہو کر انہیں کسانوں کے حوالے کر دیتے ہیں۔

دوسرے دور کے دوسرے حصے دیا جسے تیسرا دور کہہ لیا جائے) میں وہ حسن کو مسرت کے روپ میں دیکھتے ہیں اور مسرت کو مادی مفاد اور انسانی بہبود کی صورت میں، اس دور کے اہم ناول ہیں: میدانِ عمل، گئودان، اور منگل سوتر۔ میدانِ عمل میں سینکڑوں کسان جبر کے خلاف بغاوت کرتے نظر آتے ہیں۔ جبکہ گئودان میں وہ ان حالات کا نقشہ پیش کرتے ہیں، جو انقلاب کا پیش خیمہ ہیں اور مہاجنی نظام کے خلاف ابھرنے والی قوتوں کو سامنے لاتے ہیں۔ منگل سوتر میں وہ انقلاب کے مادی و اقتصادی محرکات پر اور طبقاتی کردار پر فلسفیانہ انداز میں روشنی ڈالتے ہیں۔ اس ناول کا مرکزی کردار دیو کمار، پریم چند کے صاحبزادے امرت رائے کے بقول پریم چند کا اپنا کردار ہے۔

پریم چند ابتداً آئیڈیلسٹ تھے مگر بعد میں وہ سوشلسٹ ہو گئے۔ ایسے ہی وہ پہلے پہل تخیل پسند تھے مگر آخر کار وہ حقیقت پسند بن گئے۔ آئیڈیلزم سے سوشلزم تک کا سفر اور تخیل پسندی سے حقیقت پسندی کا سفر ان کے ناولوں میں بہت واضح دکھائی دیتا ہے۔

پریم چند کے ناولوں کی فضا دیہاتی زندگی کی عوامی فضا ہے۔ دیہات کے ماحول اور دیہات کی زندگی کی ان سے بہتر تصویر اردو میں کسی دوسرے مصنف کے ہاں نہیں ملتی۔ ان کے کردار عام انسانی زندگی کے کردار ہیں، جو کھلے آسمان کے نیچے دھرتی کے سینے پر زندگی گزارتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے کردار اس دور کے اردو ناولوں کی خیالی دنیا کے باسی نہیں۔

پریم چند کی زبان ہندوستان کے دیہاتیوں کی زبان کے قریب ہے۔ سادہ

سلیس اور دلچسپ جو کہ کہانی کے لئے خاص طور پر موزوں ہے۔ ان کا طرزِ نگارش سادہ ہونے کے ساتھ ساتھ جامع ہے۔ ان کے مکالمے فطری اور کردار کے حسبِ حال ہوتے ہیں۔ پریم چند کو کہانی سنانے کا سلیقہ ہے۔ وہ ناول کا پلاٹ بڑی خوبصورتی سے ترتیب دیتے ہیں۔ ان کے ہاں اکہرے پلاٹ کے ناول بھی ہیں اور مرکب پلاٹ بھی ملتے ہیں۔

پریم چند نے ابتدائی زندگی میں افسانے زیادہ لکھے۔ مگر آخری عمر میں زیادہ تر توجہ ناول نگاری پر مرکوز کر دی۔ اس لئے کہ پہلے پہل ان کی سوچ کا دائرہ محدود تھا مگر جوں جوں ان کی سوچ اور ان کے مطالعے کا دائرہ وسیع ہوتا گیا، ان کے لئے ناول نگاری زیادہ موزوں قرار پائی۔ ناول نگاری دراصل ان کی ضرورت بھی یہ ان کے اندر کے تخلیقی فنکار کا تقاضا تھی۔ اسی لئے ان کے ناول فنی لحاظ سے مرتب مربوط اور منظم ہیں۔ واقعات میں آہنگ ملتا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر ان کے ہر ناول میں موجود ہے۔ یہ ایک زیریں لہر کے طور پر ہر جگہ موجود ہے۔ وہ کہیں بھی اپنے نظریے سے غافل نہیں ہوتے۔

پریم چند کے ناول اپنے زمانے کی سیاسی و سماجی تاریخ ہیں۔ جب بھی کوئی مؤرخ برصغیر کی تحریک آزادی کی تاریخ لکھے گا پریم چند کے ناولوں سے ضرور اعتنا کرے گا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں شروع ہونے والی رومانی تحریک سے متاثر ہو کر لکھنے والے کئی ناول نگار سامنے آئے، چند ایک کا مختصر تذکرہ ذیل میں کیا جاتا ہے۔

(6) مولانا راشد الخیری (۱۸۶۸ء - ۱۹۳۶ء) نے بہت سے ناول لکھے چند ایک کے نام یہ ہیں۔ بنتِ صالحہ، بنت الوقت، منازل السائرہ، نانی عشو، جوہر قدامت، نوحۂ زندگی، عروسِ کربلا، صبحِ زندگی، شامِ زندگی، شبِ زندگی، سرابِ مغرب، ماہِ عجم، سیلابِ اشک، سیدہ کا لال، آمنہ کا لال، اور سمرنا

کا چاند وغیرہ ۔

مولانا کا بنیادی موضوع عورت کی مظلومیت ہے ۔ ان کے ناولوں کی بنیادی خوبی ان کی زبان دانی ہے ان کے ہاں اتنا درد پایا جاتا ہے کہ ناول مرثیہ بن گئے ہیں ۔ ان کے ہاں ہندوستانی معاشرت کی بری رسموں پر تنقید بھی ہے اور مشرقی معاشرت کا قصیدہ بھی ۔ ان کے پلاٹ کمزور ہیں ۔ کرداروں پر تخیل کا رنگ ہے اور مجموعی فضا پر بھی تخیل کا قبضہ ہے ۔

نیاز فتح پوری (۱۸۸۴ء - ۱۹۶۶ء) نے شہاب کی سرگزشت اور شاعر کا انجام ناول لکھے ۔ ان کے ہاں مثالی محبت اور شعریت ملتی ہے ۔ ہر جگہ فلسفہ طرازی کی کوشش کی ہے ۔ بیان کی رعنائی، شوخی اور بانک پن ہر جگہ نمایاں ہے ۔ ان کے ناول فنی لحاظ سے خاصے کمزور ہیں اور حقیقی زندگی سے کئی درجے دور ہیں ۔ مگر انشاپردازی کا ایک اچھا نمونہ ہیں ۔

اسی دور میں ظفر عمر نے نیلی چھتری لکھ کر جاسوسی ناول کی بنیاد ڈالی ۔ ایم اسلم نے تاریخی ناول لکھے مگر کوئی نئی بات پیدا نہ کر سکے ۔

عظیم بیگ چغتائی نے کولتار، شریر بیوی، خانم اور چمکی وغیرہ کے نام سے مزاحیہ ناول لکھے ۔ ان کا دائرہ علی گڑھ کا تعلیمی ماحول ہے ۔ ان کے ہاں طنز کی زہرناکی پائی جاتی ہے ۔ پردے کی مخالفت اور کورٹ شپ کے نظریے میں متفق ہیں ۔ ان سے پہلے سجاد حسین مزاحیہ ناول نگاری کا کامیاب تجربہ کر چکے تھے، جن کے ناول احمق الذی حاجی بغلول خاصی شہرت بھی پا چکے تھے ۔ زمانی لحاظ سے ان کا یہ مقام سرشار کے بعد آتا ہے ۔

(7) عظیم بیگ کے بعد شوکت تھانوی (۱۹۰۴ء - ۱۹۶۳ء) مزاحیہ ناول نگاری کے میدان میں اترے اور قیام پاکستان کے بعد تک اس میدان میں رہے ۔ ان کے ناول خدانخواستہ، جوڑ توڑ، بالقراط، شیطان کی ڈائری وغیرہ اپنے مزاحیہ حوالے سے

مشہور ہوئے ورنہ فن ناول نگاری کے حوالے سے ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔

۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین قائم ہوئی تو ادب کا مزاج بدلنے لگا اب ادب کے سامنے سماج کی فرسودہ اقدار تھیں۔ انگریزوں کا نوآبادیاتی نظام تھا۔ سرمایہ دارانہ لوٹ کھسوٹ تھی۔ جاگیردار کا جبر تھا اور سماج کی بنا دی مگر گھناؤنی زنجیریں تھیں جن میں سماج جکڑا ہوا تھا۔ اس دور کے ناول نگاروں کے ہاں بغاوت کا نعرہ ہے اور سماج کی حقیقتوں کی بے رحمانہ تصویر کشی۔ اس دور میں مندرجہ ذیل ناول نگاروں نے شہرت پائی۔

قاضی عبدالغفار، کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد، سجاد ظہیر ان ناول نگاروں کا کسی قدر تعارف ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

(۱) قاضی عبدالغفار:

قاضی صاحب کے ہاں رومان پسندی اور حقیقت پسندی گلے مل رہی ہے انہوں نے لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری کے نام سے دو ناول لکھے۔ لیلیٰ کے خطوط اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ ایک بیوہ عورت کی سماج کے خلاف بغاوت ہے مگر ایک شخص کے ایثار کے سامنے یہ بغاوت دم توڑ دیتی ہے اور اس کا عورت پن سامنے آجاتا ہے۔ ناول خطوط کی صورت میں ہے۔ اس میں خارجی حقیقت نگاری کی بجائے داخلی حقیقت نگاری ملتی ہے۔ زبان پر رومانوی تحریک کے ادیبوں کا انداز چھایا ہوا ہے۔ ناول شاید اتنا اچھا نہیں، جتنا اچھا انشا پردازی کا نمونہ ہے۔

(۲) عصمت چغتائی

۱۹۴۳ء میں افسانوں کا مجموعہ انگارے لکھا گیا۔ جو بغاوت کا پہلا نعرہ تھا۔ پھر تو بغاوت کے نعرے مسلسل گونجنے لگے۔ ان بے رحم حقیقت نگاروں پر فحاشی کا الزام لگا۔ مگر ان کی صحت پر کوئی اثر نہیں ہوا۔ ان میں سے عصمت چغتائی کے "لحاف"

یہ تو باقاعدہ مقدمہ بھی چلا مگر یہاں اس کے ناول کا ذکر مقصود ہے۔ عصمت نے یہ ناول لکھے۔ ضدی، ٹیڑھی لکیر، معصومہ، ضدی کا پلاٹ مصنوعی اور معیار کسی حد تک پست قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے کردار مصنف کے ہاتھوں میں کٹھ پتلی ہیں۔ ناول کے کردار بھی عصمت چغتائی کی طرح بے باکی سے گفتگو کرتے ہیں حالانکہ عصمت تو بس ایک ہے۔ سماج کا ہر فرد تو عصمت نہیں بن گیا۔

ٹیڑھی لکیر ایک اچھا اور کامیاب ناول ہے۔ اس کردار کے خاصے دلچسپ اور کامیاب ہیں۔ ناول کا بوڑھا رائے صاحب اپنی شفقت پدری کے باعث افتخار اور ان کی بیوی آوارہ شوہر کی مصیبت زدہ بیوی کا اچھا نمونہ ہے۔ مکالمے فطری اور دلچسپ ہیں۔ بوڑھی ملازمہ کا کردار بھی دلچسپ ہے اور مزید دلچسپی اس دکنی ملازمہ کی بگڑی ہوئی اردو نے پیدا کر دی ہے۔

معصومہ ایک عصمت فروش عورت کی داستان ہے، جسے حالات عصمت بیچنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہ بھی اپنی بے رحم حقیقت نگاری کی بدولت بہت اہم ناول ہے۔

عصمت کے کردار اپنے انسانی روپ کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ وہ اپنی نفسیاتی الجھنوں اور خوبیوں خامیوں سمیت موجود ہیں۔ ٹیڑھی لکیر اور معصومہ عورت کی مجبوری کا ایک نمونہ ہیں۔ ٹیڑھی لکیر میں زندگی کا ٹیڑھاپن اپنی پوری تفصیل سے موجود ہے۔ ناول کے مرکزی کردار شمن کو گھر میں پھوہڑ ماں اور جنس پرست باپ کا سامنا ہے تعلیمی اداروں میں وہ سب کچھ ہے جو وہاں نہیں ہونا چاہیئے تھا۔ وہاں کی زندگی کی تفصیل بیان کرتے ہوئے عصمت نے صاف صاف جنسی حرکات کی تفصیل بیان کر دی ہے اور سماج سے اپنے لیے فحش نگاری کی سند بھی وصول کر لی ہے۔ آخر میں شمن تنگ آ کر ایک امریکی سے شادی کر لیتی ہے۔ یہ اس ناول کا

غیر فطری انجام ہے مگر وہاں خاوندسے اکثر تو تکار رہتی ہے ۔ اس میں واقعیت اور کھرا پن ہے۔

عصمت کے ناولوں میں جاذبیت کا ایک پہلو اس کی بے نظیر زبان بھی ہے اس کے فقرے فقرے میں طنز ہے ۔ نئی نئی تشبیہات ہیں ۔ نئے نئے استعارے ہیں یہ عبارت آرائی کے لئے نہیں ہیں ، حقیقت کا چہرہ بے نقاب کرنے کے لئے استعمال ہوئے ہیں ۔ وہ لاشعور کی تہوں میں چھپی ہوئی حقیقتوں کو کرید کرید کر باہر لاتی ہیں اور اپنے فقروں کی نشتروں سے ان کا پوسٹ مارٹم کرتی ہیں ۔ ان کے ناولوں میں ڈرامائیت ہے کردار زندہ ہیں ۔ زبان میں برق کی سی تیزی اور طراری ہے ان کی زبان قینچی کی طرح چلتی ہوئی اور قلم بجلی کی تیزی سے بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ قلم ایسا کاٹ دار ہے کہ ایک ایک فقرہ اپنی جگہ زندگی کی کسی حقیقت کا عکاس ۔

(۱۵) کرشن چندر

کرشن چندر رومانویت اور ترقی پسندی کا امتزاج ہیں ۔ ان کے انداز بیان پر رومانوی اور جذباتی رنگ چھایا ہوا ہے ۔ انہوں نے شکست لکھ کر ناول نگاری کی ابتدا کی ۔ پھر "جب کھیت جاگے"، "طوفان کی کلیاں" اور "دل کی وادیاں سو گئیں" لکھ کر اپنے فن کو آگے بڑھایا ، مگر ان کا پہلا ناول شکست اب تک ان کا سب سے بہتر ناول ہے ۔ اس کی وجہ اس کا ماحول ہے ۔ ناول کا قصہ کشمیر کی وادی جنت نظیر کا قصہ ہے ۔ جہاں چشمے باغ ، وادیاں ، آبشار ، مرغزار ، گلیشیر اور جھیلیں ہیں ۔ جن کا رومان پرور بیان مصنف نے مہارت فن سے کیا ہے اور خوب کیا ہے ۔ اس کی فضا رومان میں ڈوبی ہوئی ہے ۔ ایسے خوبصورت ماحول میں غم کے احساسات اور گہرے ہو جاتے ہیں ۔ اس لئے یہ ایک مکمل ٹریجڈی ہے ۔ جب کھیت جاگے اور طوفان کی کلیاں طویل افسانے لگتے ہیں ۔ "دل کی وادیاں سو گئیں" ایک وسیع کینوس کا حامل ناول

ہے۔ اس میں ایک حادثہ مختلف قسم کے لوگوں کو ایک جگہ اکٹھا کر دیتا ہے۔ ہر شخص اپنے سماجی مقام اور مرتبے اور انفرادی شخصیت بمعہ ایک کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس طرح یہ ناول سماج اور افراد کے مطالعے میں معاون ثابت ہوتا ہے مصنف خارجی اور داخلی دونوں حقیقتوں پر بیک وقت نظر رکھے ہوئے ہے۔ کرشن چندر کا موضوع محبت ہے۔ انسان کی انسان سے محبت سے لے کر ارض وطن سے محبت تک محبت کا ہر رنگ ان کے ہاں موجود ہے۔ محبت کا موضوع اور ان کا شاعرانہ انداز بیان داخلی و خارجی حقیقت نگاری ان تینوں کے مجموعے سے کرشن کا فن ترتیب پاتا ہے۔

(۱۱) عزیز احمد

عزیز احمد نے کئی ناول لکھے ہیں "ہوس"، "مرمر اور خون"، "گریز"، "آگ"، "ایسی بلندی ایسی پستی" اور "شبنم" وغیرہ۔

ان ناولوں میں سے "آگ"، "گریز" اور "ایسی بلندی ایسی پستی" سب سے بہتر اور کامیاب ناول ہیں۔ مصنف سیاسی اور سماجی نظریہ تو اشتمالیت سے لیتے ہیں۔ مگر عریاں نگاری ڈی ایچ لارنس سے۔ اس طرح ان کے ناول طبقاتی تضاد، معاشی ناانصافی اور جنسی تجربوں کا مجموعہ ہیں۔ گریز کے جنس زدہ کردار کھل کر سامنے آ گئے ہیں۔ "ایسی بلندی ایسی پستی" میں مغرب زدہ ہندوستانی کھل کر سامنے آ گئے ہیں دکن کے طبقہ امراء کی عورتیں ہیں جو کانونٹ سے پڑھ کر نکلی ہیں۔ زوال پذیر جاگیرداری ہے، جہاں اس کی تمام لعنتیں موجود ہیں۔ اس میں مصنف کا نقطہ نظر اجتماعی ہے یہ اجتماعی ناول کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ آگ میں کشمیر کی غربت، جہالت اور استحصال کی تصویر ہے۔ مسلم لیگ، کانگریس اور کمیونسٹوں کی جدوجہد ہے۔

بہرحال عزیز احمد نے اجتماعی زندگی کی تصویریں اپنے ناولوں میں بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کر دی ہیں۔

۱۵ سجاد ظہیر

سجاد ظہیر نے ایک ناولٹ لکھا ہے: "لندن کی ایک رات" اس میں نفسیاتی تحلیل اور اشتمالی پروپیگنڈہ دونوں موجود ہیں۔ اس کے دو حصے ہیں پہلے حصے میں ایک ہندوستانی لڑکے کے ہاں ہندوستانی لڑکوں اور انگریز لڑکیوں کے درمیان مختلف سیاسی موضوعات پر لمبی لمبی گفتگوئیں ہیں۔ دوسرے حصے میں ایک ہندوستانی لڑکے کی ایک انگریز لڑکی سے محبت کا تذکرہ ہے۔ اس کا ایک کردار نعیم کردار نگاری کی اچھی مثال ہے۔

اس دور میں انتصار ناصری، نجم الدین شکیب، ضیا سرحدی، عابد علی عابد، اوپندر ناتھ اشک اور ہنس راج رہبر نے بھی ناول میں حقیقت پسندی کے رجحان کو اپنانے کی کوشش کی۔

قدوس صہبائی، ابوسعید قریشی، قیسی رام پوری، رشید اختر ندوی، فضل حق قریشی، ظفر قریشی، خواجہ محمد شفیع دہلوی، اے آر خاتون، صالحہ عابد حسین، عادل رشید اور رئیس احمد جعفری نے رومانی اور تاریخی ناول لکھے۔ انھوں نے ترقی پسند تحریک کے متوازی اپنا چراغ جلانے کی کوشش کی اور بعض نے نیم پڑھے لکھے قارئین میں مقبولیت بھی حاصل کر لی۔

افسانہ نگاری

اردو میں ناول کی طرح افسانہ بھی مغرب سے آیا ہے۔ انگریزی میں اسے SHORT SKIY کہتے ہیں۔ افسانے کی سب سے توانا روایت روس اور فرانس میں موجود ہے۔ فرانس میں موپساں اور روس کے چیخوف کو افسانے کے سلسلے میں بہت شہرت حاصل ہے۔ افسانے کی آمد سے قبل ہمارے ہاں اردو میں لمبی کہانی بھی تھی۔ جسے داستان کہتے تھے اور چھوٹی کہانی بھی جو کہانی کہلاتی تھی۔ اکثر داستانیں انہی کہانیوں کا مجموعہ ہیں۔ بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی میں کہانی ہیں، تو پھر افسانہ کیا ہے۔ بات تو آسان تھی مگر بیتال پچیسی وغیرہ کے ذکر نے اسے الجھا دیا ہے۔ اب مسئلے کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بیتال پچیسی کے کردار لے لیجئے۔ ان میں ایک انسان تو ہے جو زمین پر چلتا ہے انسانوں سے ملتا ہے۔ مگر یہ کبھی کبھی اڑنے بھی لگتا ہے، غیر انسانی مخلوق سے باتیں بھی کرتا ہے۔ بقول انتظار حسین چوتھی کھونٹ میں نکل جاتا ہے ساتواں در کھول لیتا ہے۔ بیسویں صدی سائنس کی صدی ہے۔ اس صدی میں انسان پر لگا کر نہیں اڑتا۔ جہاز پر بیٹھ کر اڑتا ہے۔ جنوں سے ملاقات نہیں کرتا خود ایک جن بن گیا ہے۔ اس بات سے افسانے کا سرا کسی قدر سامنے آگیا ہے۔ اس کی یوں تعریف (1) کریں کہ افسانہ انسانوں کا قصہ ہے۔ مگر کیا صرف انسان کا؟ اس کی تو پرچھائیں بھی ہوتی ہے کبھی کبھی انسان فرد سے اتنا HALANT نہیں ہوتا۔ جتنا اس کی پرچھائیں سے۔ اب اس کی تعریف یوں کرنی پڑے گی (2) کہ افسانہ انسان اور

اس کی پرچھائیں کی کہانی ہے۔

اب افسانے کی شناخت کو مزید واضح کرنے کے لئے اسے ناول سے الگ کر کے دکھانا ہوگا۔ ناول میں زندگی کا کینوس بہت وسیع ہے مگر افسانے کا کینوس محدود ہوتا ہے۔ یہ پورے دجلہ کی تصویر نہیں دکھاتا لیکن قطرے کو ایسا چمکا دیتا ہے کہ اس میں دجلہ دکھائی دے۔ اس میں افسانہ نگار ایک خاص نقطے کو مرکز مان کر خیال اور تجربے کی ساری روشنیاں اس ایک نقطے کے گرد جمع کر دیتا ہے جس سے یہ نقطہ اتنا روشن ہو کر سامنے آجاتا ہے کہ اس میں انسان اور اس کی پرچھائیں سمٹ آتی ہے۔

افسانے کے متعلق چند ایک نصابی باتیں بھی بہت ضروری ہیں۔ ایڈگر ایلن پو نے کہا ہے کہ افسانہ وہ ہے جو دس منٹ میں ختم ہو جائے۔ ایسے ہی بہت سے دوسرے نقادوں نے اس کی تعریفیں متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس میں ایک بات بہرحال قدر مشترک کے طور پر موجود ہے کہ یہ ایک نشست میں پڑھا جا سکے۔ یہ صنعتی دور کی پیداوار ہے۔ لوگوں کے پاس وقت کم ہے۔ اس لئے وہ چھوٹی کہانی پڑھنا چاہتے ہیں۔ ایک نشست کی پابندی اس لئے بھی ضروری ہے کہ افسانے کے لئے وحدت تاثر بنیادی شرط ہے مگر وحدت تاثر تو ناول میں بھی ہوتی ہے۔ دونوں کی وحدت تاثر میں ایک فرق ہے۔ وہ یوں کہ ناول میں کئی تاثرات پیدا ہوتے ہیں جو بالآخر ایک بڑے تاثر کو جنم دیتے ہیں مگر افسانہ نگار کئی تاثرات کا جھنجھٹ نہیں پالتا۔ اس کے پاس نہ تو اس کی گنجائش ہوتی ہے نہ وقت۔ وہ براہ راست ایک تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

وقت اور کینوس کی پابندی لگ گئی تو افسانہ نگار نے بیان کی وسعت کے لئے راستے تلاش کئے۔ مثلاً مکالمہ اور منظر نگاری وغیرہ اس کے معاون

بن گئے۔ افسانہ نویس وہی کامیاب ہوتا ہے جو تاثر ابھارنے میں منظر سے مدد لے۔ مکالمے سے تعاون حاصل کرے۔ یہ مکالمہ اور منظر اس کی کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ہوں۔ اس کے باوجود بھی کہنے کو بہت کچھ بچ جاتا ہے۔ یہ سب کچھ وہ رمز و اشارہ میں کہہ دے۔ کیونکہ تفصیل سے تاثر بکھر جائے گا اور اختصار باقی نہ رہ سکے گا، جو افسانے کی بنیادی تعریف کا حصہ ہے۔

یہ تھا افسانے کا مختصر تعارف۔ اس قسم کا افسانہ اردو میں کب آیا اور کیسے آیا، اس کی تفصیل یہ ہے:

سجاد حیدر یلدرم

ایک عرصہ تک منشی پریم چند کو اردو کا پہلا افسانہ نگار مانا جاتا رہا ہے۔ مگر سید معین الرحمٰن کی تحقیق سے ثابت ہوا ہے کہ یلدرم کو زمانی لحاظ سے پریم چند پر تقدم حاصل ہے۔ پریم چند کی پہلی کہانی ۱۹۰۷ء میں چھپی۔ جب کہ یلدرم کی پہلی کہانی نشہ کی پہلی ترنگ ۱۹۰۰ء میں معارف علی گڑھ میں شائع ہوئی۔ یہ ایک کرداری افسانہ ہے جو ترکی کے افسانہ نگار خلیل رشدی کے ایک افسانے کا ترجمہ ہے۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر سید معین الرحمٰن لکھتے ہیں:

"یہ کرداری افسانہ تاثر کی وحدت کشمکش ابتداء عروج اور انجام کے واضح تصور یا بہ الفاظ دیگر اپنی افسانویت کے اعتبار سے بڑا مؤثر اور بھرپور ہے۔"

(ضمیمہ خیالستان: سجاد حیدر یلدرم صفحہ: ۲۲۷)

یلدرم ترکوں اور ترکی ادب سے بہت متاثر تھے۔ انہوں نے کئی ترکی افسانوں کے ترجمے کئے اور طبع زاد افسانے بھی لکھے۔ مگر اس دور میں ترکی زبان میں افسانہ کس مقام تک پہنچ چکا تھا۔ اور ترکی افسانے میں اس وقت کون سے رجحانات نمایاں تھے۔ اب تک اس پر اردو کے کسی محقق کی نگاہ نہیں پڑی۔ یلدرم قوم پرست

بھی تھے اور رومانوی تحریک کے بانیوں میں بھی گنے جاتے ہیں۔

یلدرم کی نمائندہ کتاب "خیالستان" ہے۔ اس کے تیرہ نثر پاروں میں سے چار ترکی سے ترجمہ ہیں۔ ایک انگریزی سے ماخوذ ہے اور باقی آٹھ طبع زاد ہیں۔

یلدرم دوسرے رومانویوں کی طرح محبت کے حق کو عام کرنے کے قائل تھے۔ اور محبت کو عیاشی کا آلہ سمجھنے کی بجائے لطافتِ زندگی کا مظہر خیال کرتے تھے۔ ڈاکٹر سید معین الرحمٰن یلدرم کی فکر کے تین پہلوؤں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"۱۔ مرد اور عورت کا باہمی تعلق فطرت کا تقاضا ہے۔
۲۔ اس تعلق میں سچی محبت کو دخل ہونا چاہیئے اور یہ کہ:
۳۔ جو چیزیں سچی محبت کی راہ میں حائل ہوں۔ انہیں دور کرنے کی کوشش کی جائے۔ یلدرم کے افسانوں میں بھی تین رجحان ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ خارستان و گلستان پہلے رجحان کا نمائندہ افسانہ ہے۔ دوسرے رجحان کہ عورت اور مرد کے باہمی تعلق میں سچی محبت کو پورا دخل ہو، کا اظہار حکایۂ لیلیٰ مجنوں اور ازدواجِ محبت میں ہوا ہے۔ اور تیسرے نقطۂ نظر کی عکاسی صحبتِ ناجنس سے ہوتی ہے۔"

(مقدمہ خیالستان، صفحہ: ۲۵)

یلدرم کے ہاں اکثر تخیلاتی فضا ہے۔ مگر جب کبھی وہ سیرت کشی کرتے ہیں تو بڑے سلیقے کا ثبوت دیتے ہیں۔ مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ میں یلدرم کی کردار نگاری خوب ہے اور ایسے ہی صحبتِ ناجنس اور غربت و وطن میں کردار نگاری کے اچھے نمونے مل جاتے ہیں۔ البتہ مکالموں کے معاملے میں مار کھا گئے ہیں۔ ان کی خود کلامیاں تو بہت اچھی ہیں، مگر بالمشافہ گفتگو میں وہ اناڑی ہیں۔ یلدرم نرے رومانوی نہیں اگر ایسا ہوتا تو وہ کبھی کے فراموش ہو چکے ہوتے۔

وہ حقیقت نگاری سے کہیں بھی غافل نہیں ہوئے۔ انہوں نے اپنے آس پاس کی زندگی کو اپنے افسانوں میں پوری طرح شامل کیا البتہ عمومی فضا پر ان کا تخیل مسلط رہا ہے۔

یلدرم کے زمانے میں محبت کا حق عام نہ تھا۔ محبت کا ذکر صرف شاعری میں جائز تھا، نثر میں ناجائز۔ اس لیے یلدرم نے کئی راہیں دریافت کیں کہ اس ناجائز کو جائز کر سکیں۔ مثلاً:

(۱) افسانے کے لیے ایسی سرزمیں منتخب کی جہاں آزاد محبت ناجائز نہیں تھی مثلاً بمبئی اور کلکتہ (سودائے سنگیں اور ازدواج محبت کی فضا بمبئی اور کلکتہ کی ہے)

(۲) ایسے طبقے کا انتخاب جہاں یہ بات ناجائز نہیں، مثلاً سودائے سنگیں کا ہیرو پارسی ہے۔

(۳) بعض روایتی محبت کرنے والے کرداروں کے سہارے بات کی مثلاً حکایت لیلیٰ مجنوں۔

(۴) اپنے خیالات کے موافق ترکی افسانوں کا انتخاب۔

(۵) "چڑیا چڑے کی کہانی" کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار۔

یلدرم کے افسانوں پر وہ بطور انشایہ داز چھائے ہوئے ہیں۔ ان کی گل افشانیٔ گفتار ہر جگہ اپنا نیا ذائقہ لئے ہوئے ہے۔ بہرحال یلدرم نے ترکی سے افسانے کی روایت مستعار لی اور اسے اردو میں متعارف کرایا۔ یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ یلدرم نے ترکی کی طرف کیوں دیکھا۔ شمیم حنفی اس سوال کا جواب یوں دیتے ہیں:

"یلدرم کے لیے ترکی ایک نئی تہذیبی روح سے شناسائی کا وسیلہ یوں

بنا کہ اس کی فصیلوں میں اسلامی تہذیب کے عناصر محفوظ بھی تھے اور اس کا ایک دروازہ مغرب کی طرف بھی کھلتا تھا۔ یلدرم کے لئے ترکوں سے موانست بیک وقت اپنے سماجی اور ذاتی شعور، اپنی مادی اور روحانی اقدار، اپنی اجتماعیت اور انفرادیت دونوں کی پرداخت کا ذریعہ تھی۔ یہ سفر ایک ساتھ اپنی تلاش اور اظہار کا سفر تھا۔"

(کہانی کے پانچ رنگ، صفحہ: ۳۲)

یلدرم کے رومانوی سانچوں کی یان محبت کا منہ بولتا موضوع ہے۔ زبان پر عربی اور فارسی کا غلبہ ہے انداز تخیلاتی ہے اور کردار افراد سے زیادہ بعض کیفیات کی علامت دکھائی دیتے ہیں، گویا ان کا پورا سانچا ہی تخیل کا تیار کردہ ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اس دور کا افسانہ نگار ابھی داستان کے زیر اثر ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، لطیف الدین احمد اکبر آبادی وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے ہاں کرداروں میں سماجی شخصیت معدوم ہے۔ یہ شخصیت تو سماجی یا ذہنی تصادم میں ابھرتی ہے۔ مگر ان کے کردار تو کسی نہ کسی جذبے کی علامت ہیں۔ گوشت پوست کے انسانی کردار ہی نہیں۔ پھر ان سے زندگی کی عکاسی کی توقع ہی فعل عبث ہے۔ نیاز فتح پوری کے افسانہ کیوپڈ سائیکی میں کیوپڈ اور سائیکی عشق اور حسن کی علامت کے طور پر آتے ہیں۔ مجنوں کے افسانہ سمن پوشی میں ناہید محبت کی علامت ہے۔ ل۔ احمد اکبر آبادی کے افسانہ بھینٹ میں عشق اور حسن مثالی ہیں۔

(۲) ادھر پریم چند کی افسانہ نگاری کو مسعود حسین نے چار ادوار پر تقسیم کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

پہلا دور: ابتدائی کوششیں ۱۹۰۹ء تک

دوسرا دور: تاریخی اور اصلاحی افسانے ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک

تیسرا دور: اصلاحی اور سیاسی افسانے ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۲ء تک

چوتھا دور: سیاسی اور فکری افسانے ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک

(اردو افسانہ روایت اور مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ صفحہ: ۱۲۱)

مگر پہلے تین ادوار کو ایک ہی دور قرار دیا جائے تو بہتر ہوگا۔ البتہ پہلے دور کے تین ضمنی دور کیے جاسکتے ہیں۔ کیونکہ پہلے تین ادوار میں کوئی انقلابی تبدیلی دکھائی نہیں دیتی۔ کیوں کہ اردو افسانہ کو ہم ۱۹۴۷ء تک صرف دو ادوار میں ہی تقسیم کرسکتے ہیں۔

پریم چند نے جب افسانہ نگاری شروع کی تو اس وقت ملک کی سیاسی اور ادبی صورت حال کچھ یوں تھی۔

بنگالی میں افسانہ خاصی ترقی کرچکا تھا۔ ان میں سے ٹیگور کے افسانے ہندی اور اردو میں ترجمہ ہوکر اردو دان طبقے کو افسانے سے متعارف کراچکے تھے۔

تقسیم بنگال کے ردعمل نے سیاست کے ساکن تالاب میں کئی لہریں ابھار دی تھیں۔ کانگریس اس کے خلاف ایجی ٹیشن شروع کرچکی تھی۔ اسی خضا میں پریم چند نے افسانوں کا مجموعہ سوزِ وطن پیش کیا جس میں یہ تینوں اثرات موجود ہیں۔ یعنی رومانویت، وطن پرستی اور افسانے کی تیکنیک اپنانے کی کوشش۔

پہلے دور کے دوسرے حصے یعنی ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک پریم چند کے افسانوں پر اصلاحی رنگ مزید گہرا ہوگیا ہے۔ اس دور میں پریم چند نے "پریم پچیسی"، "پریم بتیسی"، "پریم چالیسی" کے بعض افسانے لکھے۔ ان کا مقصد حب الوطنی کے جذبات کو ابھارنا، قدیم ہندوستان کی عظمت کا نقش بٹھانا اور ہندوستانیوں میں قومی تفاخر پیدا کرنا تھا۔ اس دور میں ان پر جذبات کا غلبہ اتنا شدید

ہے کہ بقول مسعود حسین :

اکثر جگہ جذبات کا طوفان پلاٹ کے کناروں پر سے ہو کر بہہ نکلا ہے اور اس طرح اس کی شکل کو مسخ کر دیا ہے ؟"

(اردو افسانہ روایت اور مسائل ، صفحہ : ۱۳۵)

ان کے اس دور کے افسانوں میں منظر نگاری کمال درجے پر ہے ۔ وہ نازک تشبیہات نئے استعارات سے قطرت کا حسن دوبالا کر دیتے ہیں ۔

اس دور میں پریم چند نے بعض اصلاحی افسانے بھی لکھے ۔ ان میں سے "حج اکبر" "سوتیلی ماں" "نجات" "مندر" "ستعار گھڑی" اور "بازیافت" اعلیٰ پائے کے افسانے ہیں ۔ ان کے پلاٹ سادہ ہیں ۔ کردار نگاری ، وحدت تاثر اور افسانے کے دوسرے تمام فنی حسن ان افسانوں میں موجود ہیں ۔ خصوصاً حج اکبر نجات ، اور سوتیلی ماں ان کے شاہکار افسانے ہیں ۔

پہلے دور کے تیسرے حصے کا آغاز ملازمت سے استعفا (۱۹۲۰ء) سے ہوتا ہے ۔ ان کے اس دور کے افسانوں پر اصلاحی اور سیاسی رنگ غالب ہے ۔ ابھی تک انقلابی کش مکش اور اس کی حقیقت سے پریم چند بے خبر ہیں ۔ اس دور کے افسانوں میں سے جیل بھاڑے کا ٹٹو ، قاتل ستیہ گرہ وغیرہ قابل ذکر ہیں ۔

پریم چند کے افسانوں کا دوسرا دور دراصل ۱۹۳۲ء سے ہوتا ہے ۔ یہ سال اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے ۔ اس سال افسانوں کا ایک مجموعہ "انگارے" شائع ہوا ۔ ۱۹۲۹ء کا معاشی بحران انگارے کے لئے زمین ہموار کر چکا تھا ، انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطۂ نظر سے فرائڈ ، فنی نقطۂ نظر سے جیمس جوائس اور معاشی نقطۂ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے ۔

پریم چند بھی اشتراکی نقطۂ نظر سے متاثر ہوئے۔ ۱۹۳۲ء کے بعد پریم چند کے ہاں اصلاحی نقطۂ نظر کی بجائے انقلابی نقطۂ نظر پیدا ہوا۔ اگرچہ ان کا یہ دور بہت مختصر ہے یعنی ۱۹۳۲ء تا ۱۹۳۶ء صرف چار سال، مگر فنی لحاظ سے بہت اہم ہے۔ ۱۹۳۲ء میں ان کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر تبدیل ہوا۔ اس دور میں انہوں نے زادِ راہ اور واردات کے افسانوں کے علاوہ چند متفرق افسانے لکھے۔ اس دور میں قصہ گوئی اُن کا مقصد نہیں ہے۔ نفسیاتی حقیقت ان کے لئے افسانے کا مرکز بن گئی ہے۔ وہ شخصیت کے چند نقوش سے ہی کام چلا لیتے ہیں۔ مثلاً "بڑے بھائی صاحب" میں واقعات کا ہجوم نہیں صرف چند نفسیاتی نقوش سے تصویر مکمل کی ہے۔ اس دور میں ہی انہوں نے اپنا لازوال افسانہ "کفن" لکھا۔ اس میں گھیسو اور مادھو کی فطرت اور نفسیاتی کیفیت کی خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ اس میں صورتحال کی سنگینی اپنی انتہا پر ہے۔ یہ کہانی معاشرے کے ریاکار چہرے پر ایک طمانچہ ہے۔ اس میں معروضیت ہے۔ ۱۹۳۲ء سے پہلے کے دور میں ان کے افسانوں پر موضوعی سوچ غالب ہے۔ ان کا افسانہ "نئی بیوی" بے رحمانہ حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہے۔ خصوصاً اس میں بوڑھے خاوند کی جوان بیوی اپنے نوکر سے جب یہ کہتی ہے:

"اس (نئی بیوی) نے جلدی سے سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتے ہوئے اپنی کمرے کی طرف چلی: "لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آجانا......"

تو حقیقت بے طرح بے نقاب ہو جاتی ہے۔ پریم چند کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ شروع کے دور میں ایسا فقرہ کبھی نہ لکھتے۔ یہ اسی دور کا عطیہ ہے اس دور میں پریم چند کے ہاں مصلح پر آرٹسٹ غالب آگیا ہے۔ اب ان کے

ہاں خیال کی رنگینی نہیں حقیقت کی سنگینی ملتی ہے۔ اب ان کے ہاں جذبات کا سمندر تھم گیا ہے۔ ان کے آرٹ میں ایک سکون ہے، سکوت ہے اور سمندر کی گہرائی۔ اب ان کا اندازِ بیان شگفتہ اور خیال خوبصورت دکھائی دیتا ہے۔

پریم چند انسانی نفسیات کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ انہوں نے زندگی کے کئی کردار پیش کئے ہیں، ہر کردار کو بڑی کامیابی سے تخلیقی سطح پر زندۂ جاوید کر دیا ہے۔ وہ حقیقت نگار تھے اور آخری دور میں تو بے حد بے رحم حقیقت نگار بن گئے، پھر منظر نگاری، مکالمے، پلاٹ کی ترتیب کہیں بھی تو پریم چند کا فن کمزور دکھائی نہیں دیتا۔ ۱۹۳۲ء میں انگارے کی اشاعت ایک عہد ساز کارنامہ تھی اس نے تو پرانے افسانہ نگار پریم چند کو بدل ڈالا، افسانہ لکھنے کی پرانی روایت کو جنم دیا، جس میں زندگی کی حقیقت کو قریب سے دیکھنے کا رجحان پرانی بات تھی۔

اس دور کے نمائندہ افسانہ نگار کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عزیز احمد، احمد علی، اختر اورینوی، ممتاز مفتی اور محمد حسن عسکری ہیں۔

۱۹۱۲ - ۱۹۷۷

کرشن چندر (۱۹۱۲ء - ۱۹۷۷ء) اس دور کے اہم افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ ان کی زبان شاعرانہ ہے۔ انہیں اردو افسانے کا سب سے بڑا شاعر کہا گیا ہے۔ اس کی وجہ ان کی شعریت ہے۔ ان کا اندازِ بیان ان افسانوں میں کمال کو چھو لیتا ہے۔ جہاں منظر شاعرانہ ہو۔ کرشن چندر کو کشمیر کی وادی سے بہت دلچسپی ہے۔ وہ مختلف جذباتی رویوں سے کام لیتے ہیں۔ جہلم میں ناؤ پر صرف ان کے اندازِ بیان کے سہارے ایک کامیاب افسانہ ہے۔

کرشن چندر کے ہاں تیکنیک کا تنوع بھی ملتا ہے۔ ان کے افسانے بالکونی کی تیکنیک پر بحث کرتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

"بالکونی بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے۔ گل مرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سکیشن ہوٹل کے کمرے، ان کمروں کے رہنے والے، اور ان پینجر، بہشتی اور بیرے کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے بالکونی صرف چند دنوں کا افسانہ ضرور ہے، لیکن ان چند ہی دنوں کے افسانے میں وقت کا عجیب احساس پایا جاتا ہے یعنی زندگی ازل سے قائم ہے اور ابد تک رہے گی"۔

(معیار، صفحہ: ۱۵)

کرشن چندر کے ایک افسانے "نکڑ" میں بھی تیکنیک کا نیا تجربہ ہے۔ اس میں پانچ الگ الگ ٹکڑے ایک مرکز پر جمع کیے گئے ہیں۔ ایسا ہی تجربہ "غالیچہ" میں کیا گیا ہے۔ غالیچہ صرف ایک آدمی کے ساتھ رہتا ہے، مگر بیشمار لوگوں کے آنسو اس پر کشیدہ کاری کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

افسانے کی ایک تیکنیک ایک ٹریجڈی کو کئی رخوں سے ابھارنے کی ہے۔ یہ تیکنیک کرشن کے افسانہ "ان داتا" میں ملتی ہے۔ ممتاز شیریں اس پر بحث کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

"کرشن چندر کا مشہور افسانہ "ان داتا" بھی اسی تیکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانے میں مواد اور اسلوب نے مل کر ایک اچھوتی چیز پیش کی ہے۔ قحط بنگال پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں اور ممکن ہے بعض افسانوں میں "ان داتا" سے بھی زیادہ تیکھا پن اور گہرائی ہو۔ لیکن جو چیز ان داتا کو منفرد اور ممتاز بناتی ہے، وہ فن کار کی رسائی اور تیکنیک ہے ایک ہی مواد پر تین زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ قحط پر تین مختلف تاثرات کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ تینوں حصے الگ الگ تیکنیک میں ہیں۔

پہلے حصے میں خطوط، دوسرے میں مکالمہ، بیان اور عمل کا امتزاج اور تیسرے میں خود کلامی ہے۔ یہ افسانہ قحط کو ایک بڑے وسیع پیمانے پر پیش کر کے امتیازی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔"

(معیار، صفحہ: ۴۵)

اس افسانے میں تین انسانی طبقات کی تصویر ملتی ہے۔ نچلا، درمیانہ اور اونچا طبقہ۔ ان کے رویے اور ان کے مزاج کا خوبصورتی سے تجزیہ کیا گیا ہے ایک غیر ملکی سفارت کار کا ایک OUTSIDER کے طور پر افسانے میں موجود ہے۔ DESCRIPTIVE افسانوں میں کہانی نہیں ہوتی۔ صرف منظر ہوتا ہے۔ کرشن نے یہ تیکنیک بھی کامیابی سے برتی ہے۔ ان کا ایک افسانہ "گرجن کی ایک شام" میں منظر نگاری کے سہارے افسانہ تخلیق کیا گیا ہے۔

کرشن چندر پر کسی ایک مغربی افسانہ نگار کا اثر تلاش کرنا عبث ہے۔ وہ متاثر ضرور ہوئے ہیں مگر ان کا تاثر مستقل یا دائمی نہیں رہا۔ وقتی رہا ہے شروع شروع میں وہ مغربی افسانے سے متاثر ہو کر اس تاثر کو فوراً اردو میں منتقل کر دیتے تھے۔ وہ زود نویس تھے۔ اس لیے بعض اوقات ان کا انداز ایک صحافی جیسا ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے یہ افسانے ان کے بہترین افسانے ہیں: "حسن اور حیوان" "پورب دیس سے دلی" "دو فرلانگ لمبی سڑک"، "زندگی کے موڑ پر"، "گرجن کی ایک شام"، "ان داتا" اور "بالکونی"۔

کرشن چندر نے خوبصورتی اور بدصورتی دونوں میں حسن تلاش کیا ہے۔ ان کے ہاں انسان دوستی اور حقیقت نگاری ملتی ہے۔ الغرض کرشن چندر حسن کا بہت اعلیٰ شعور رکھتے ہیں۔

(۳) سعادت حسن منٹو (۱۹۱۲ء - ۱۹۵۵ء) اردو کے اہم افسانہ نگاروں میں۔

وہ اپنی بے رحم حقیقت نگاری، انسان دوستی، فنی پختگی، کردار نگاری، اور انسانی نفسیات کے گہرے شعور کو لے کر افسانے کے میدان میں اترے اور کامیاب افسانے لکھے۔

ممتاز شیریں نے اپنے ایک مضمون میں منٹو کو موپساں سے متاثر قرار دیا ہے اور موپساں کی طرح "سادی" خیال کیا ہے۔ منٹو کا رویہ دھچکا پہنچانے میں واقعی "سادی" ہی ہے۔

منٹو نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز تراجم سے کیا۔ مشاہیر کے تراجم سے اس نے بہت کچھ سیکھا مگر اس سے زیادہ شخصی اور اجتماعی زندگی کے تجربات سے سیکھا۔ منٹو نے ۱۹۴۷ء تک ۱۶۷ افسانے لکھے جو چار مجموعوں کی صورت میں شائع ہوئے۔ ان کے بیشتر بہترین افسانے اسی دور میں لکھے گئے۔ نیا قانون، ہتک پہچان، بلاؤز، دس روپے، ڈرپوک، خوشیا، دھواں، کالی شلوار اور بابو گوپی ناتھ اسی دور میں لکھے گئے۔

منٹو کے اس دور کے افسانوں کے بارے میں ایس ناگی لکھتے ہیں:

"ہتک، نیا قانون، بلاؤز، کالی شلوار، پہچان، سجدہ، دھواں، دس روپے، خوشیا وغیرہ اردو افسانے کی تاریخ میں ایک نئے اسلوب کو متعارف کرتے ہیں۔ ان کے موضوعات غیر روایتی اور چونکا دینے والے تھے۔ ان میں جو لسانی اسلوب مخترع کیا گیا تھا۔ وہ اردو افسانے کے لئے بالکل نیا تھا۔ منٹو کے افسانے اپنے عہد کے تناظر سے منسلک ہیں۔ اس کے کرداروں کی نفسیاتی حالتیں اور ان کے عوامل و محرکات ان کی معاشرت میں ہیں۔"

(سعادت حسن منٹو، صفحہ: ۶۲)

منٹو کے ہاں حیاتیاتی انسان ملتا ہے۔ نظریاتی یا سیاسی نقطۂ نظر کی علامت انسان نہیں ملتا۔ منٹو کا انسان حیاتیاتی وجود ہے۔ جو ہر حال میں زندہ رہنا چاہتا ہے اور زندہ رہتا ہے۔ کھوکھلی قدریں اس کے راستے میں پامال ہوتی ہیں اور منٹو ان قدروں کے حسن پر ہنستے ہیں اور اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ گویا منٹو کی سماج سے بغاوت ایک مکمل بغاوت ہے۔ اس کی قدروں کے خلاف اس کے مضبوط سانچے کے خلاف ایک بھرپور احتجاج ہے۔

منٹو کے کردار حیاتیاتی انسان ہیں یا حسن عسکری کی تقسیم کے مطابق آدمی ہیں۔ منٹو کے اس پہلو کو انیس ناگی نے ان لفظوں میں بیان کیا ہے:

"اس کے لئے سعادت حسن بھی ایک معروض تھا جس کا ادراک منٹو کرتا تھا۔ سعادت حسن زندگی کی سختیاں سہتا تھا اور منٹو اسے زندہ رہنے کا مقابلہ کرنے کا اور حقیقت سے روبرو ہونے کا حوصلہ دیتا تھا۔" سعادت حسن اور منٹو ایک وجود میں دو وجود ہیں، جن میں توازن اور ہم آہنگی ادب کی تخلیق کے لئے ضروری ہے یہی وہ توازن ہے جس کے بارے میں سارتر کہتا ہے کہ فنکار اور آدمی کو باہمی طور پر اپنی SALVATION کے لئے جدوجہد کرنی چاہیئے۔"

(سعادت حسن منٹو، صفحہ: ۱۰)

منٹو کا یہی معروضی انداز تھا جو کسی جذبے اور کسی احساس کو حقیر نہیں سمجھتا تھا، نہ ہی وہ کسی جذبے سے ڈرتا تھا۔ وہ ہر جذبے کا سامنا کرنے کا پورا پورا حوصلہ رکھتا تھا۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

منٹو کی شخصیت اردو کے افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھی۔۔ اس معنی میں کہ اس نے اپنے احساسات پر کسی قسم کی بندشیں نہیں لگائی تھیں۔ جب اس کے احساسات ایک دوسرے سے

آزاد ہونے لگتے تھے، تو یہی چیز اس کے افسانے کے لئے مہلک بھی ہو جاتی تھی۔ لیکن اردو میں کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں، جو احساسات کی آزادی سے اتنا کم ڈرتا ہو۔"

(ستارہ یا بادبان، صفحہ: ۳۵۵)

منٹو پر فحش نگاری کا الزام لگا۔ حالانکہ ۱۹۴۷ء تک اس نے ۶۷ کے قریب افسانے لکھے۔ ان میں سے کم از کم ۲۳ کا تعلق انفرادی محبت اور زندگی کے دوسرے معاملات سے ہے۔ ان میں سے ۱۸ کہانیوں کا موضوع طوائف ہے ۱۶ کہانیوں کا موضوع انفرادی جنسی رویے ہیں۔ اس شماریاتی تناسب کو سامنے رکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ منٹو کے ہاں جنس کا موضوع ہرگز غالب نہیں ہے۔ منٹو نے دراصل زندگی کو بے نقاب کر دیا ہے۔ جنسی رویہ بھی جس کا ایک پہلو ہے۔ اس کے بے نقاب ہونے سے بہت سی جبینوں پر بل پڑ گئے۔

منٹو کے ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانوں کا تجزیہ آئندہ آئے گا۔

(5) عصمت کے افسانے حقیقتوں کے مختلف پرت کھولتے ہیں۔ مثلاً ضدی، بچھو، پھوپھی، پردے کے پیچھے، کیڈل کورٹ اور لحاف میں خالص حقائق کو قلم بند کیا گیا ہے۔ "عشق پر زور نہیں" دو ہاتھ، بے کار، اور گلدان میں حقیقی دنیا کو عمومی بنایا گیا ہے۔ جب کہ "چوتھی کا جوڑا"، "پنچھی"، "یار"، "نفرت"، "بیمار" اور "خدمت گار" میں حقیقت سے مشابہ دنیا تخلیق کی گئی ہے۔

عصمت کے ہاں کردار زندہ اور جیتے جاگتے جاتیاتی انسان ہیں، کسی نظریے کی علامت یا طبقے کی تعمیم نہیں ہیں۔ وہ اپنی ایک طبقاتی اور سماجی حیثیت کے علاوہ انفرادی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ ان کی سماجی جنسی اور انفرادی نفسیات کے مجموعے سے کردار تخلیق کئے گئے ہیں۔ فضا عام اور نچلے طبقے کی ہے۔ یہ جاتیاتی زندگی کو

... جو شخص ... ملی ۔ نہیں ...

ریسے کیڑے سے بھی نہیں بچنا ... مگر یہ میدا نہیں ...

برقرار رکھنا چاہتے ہیں مثلاً دو ہاتھ کا کردار رام اوتار اپنے حرامی بچے کو اپنانے کی توجیہہ یوں کرتا ہے:

"سرکار بڑا ہو جائے گا۔ اپنا کام سمیٹے گا۔ رام اوتار نے گڑگڑا کر سمجھایا وہ دو ہاتھ لگائے گا، تو اپنا بڑھاپا پار ہو جائے گا۔" (دو ہاتھ)

یہ افسانہ ایک لکھیا کی بیٹی کی زبانی ہے۔ ان کے افسانے واحد متکلم کی زبان میں ہیں۔ یہ واحد متکلم کبھی افسانے میں شریک ہوتا ہے اور کبھی ایک طرف کھڑا ہو کر سارا منظر دیکھتا ہے اور بوقت ضرورت خود بھی کہانی کا حصہ بن جاتا ہے۔

عصمت کے ہاں مکالمے سے بہت کام لیا جاتا ہے۔ اکثر افسانے تو بیشتر مکالموں ہی کا مجموعہ ہیں۔ انہیں مکالموں کا سلیقہ آتا ہے۔ ان کی زبان قینچی کی طرح چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ کہیں بھی گفتگو کی رفتار کم نہیں ہوتی۔

منٹو کی طرح فحش گوئی کے الزام کی ملزمہ عصمت چغتائی بھی ہے۔ عصمت چغتائی کے ہاں بھی منٹو کی طرح بے رحم حقیقت نگاری ہے۔ اس کے افسانہ لحاف کے خلاف تو باقاعدہ مقدمہ بھی چلا۔ مگر ادب کی عدالت کا فیصلہ اس کے حق میں ہی رہا۔ عصمت چغتائی برصغیر کی پہلی افسانہ نگار باغی خاتون ہیں۔ انہوں نے چھپ چھپ کر کی جانے والی گفتگو کس دھڑلے سے کہی ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ مرد ہی بے حیا نہیں ہوتے اور صرف مرد ہی گندی باتیں نہیں کرتے، عورتیں بھی گندی باتیں کرتی ہیں، انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب محلے کی عورتیں جمع ہو کر بیٹھ جاتیں تو لڑکیوں سے کہا جاتا چلو بھاگو۔ مگر عصمت کہیں پلنگ کے نیچے گھس کر یہ باتیں سن لیتی۔ عصمت کے افسانے اسی قسم کی باتوں سے بھرے پڑے ہیں۔ ایک افسانے کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:"

"میاں کا ایک دوسرے اعلیٰ افسر کی بیوی سے مشہور و معروف قسم

کا عشق چل رہا ہے اور بیوی اس کے ایک ہم عصر سے مانوس ہے جس کی بیوی اپنی سہیلی کے میاں سے اٹکی ہوئی ہے۔ یہ سہیلی ایک سارجنٹ کے دامِ الفت میں گرفتار ہے، جس کی اپنی بیوی ایک بوجھل سے سیلھٹ کے پاس رہتی ہے، جس کی پرانی چیچک رو بیوی منیجر سے الجھی ہوئی ہے۔"

(بہو بیٹیاں)

عصمت کے افسانوں میں جنسی گھٹن کی شکار عورتوں اور مردوں کا ذکر بہت کھل کر کیا گیا ہے۔ اسی لئے تو ان کے ادب کے ایک حصے پر PORNOGRAPHIC ہونے کا الزام لگایا گیا ہے، لیکن یہ ایسے نہ ہوتے تو کیا ہوتے۔ کچھ بھی نہ ہوتے بے جان سے اور بے ڈھنگے سے۔ اکثر افسانوں کا حسن ان کا یہی بے باک انداز ہے۔

عصمت نے درمیانے اور نچلے طبقے کی زندگی کے مناظر بھی بڑی مہارت سے پیش کئے ہیں۔ اس سب کچھ پر مستزاد عصمت کا اندازِ بیان ہے۔ قطرے میں دجلہ سمیٹنے کا انداز۔ بہت کچھ کو سمیٹ کر ایک فقرے میں کہہ دینے کا انداز بہت خوب ہے۔ اکثر جگہ تشبیہات اور استعارات سے ایسا کام نکالا ہے کہ بہت ساری تفصیل سے یہ کام نہ ہو سکے۔

(۵) راجندر سنگھ بیدی (۱۹۱۵ء - ۱۹۸۴ء) اردو کے اہم افسانہ نگار ہیں بیدی اپنی افسانہ نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں:

افسانہ "دس منٹ بارش میں" مجھے اس لئے پسند ہے کہ اس میں طبقاتی کش مکش اور سرمایہ دار کی ہوس رانی اور غریب کی بے چارگی اور بے بسی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ افسانہ تیکنیک کے اعتبار سے مغربی معلوم ہونے کے باوجود (پس منظر کے نقطہ نگاہ سے) ایک خاص مشرقی چیز ہے۔"

(میرا بہترین افسانہ، مرتبہ محمد حسن عسکری، صفحہ: ۲۳۲، ۲۳۳)

بیدی کے اس بیان سے تین باتیں مترشح ہوتی ہیں :

(۱) بیدی طبقاتی کشمکش کو اپنے افسانوں کا موضوع بنانے ہیں یعنی اشتمالی حقیقت نگاری کی طرف مائل ہیں۔

(۲) ٹیکنیک کے سلسلے میں مغرب سے متاثر ہیں۔

(۳) اپنے افسانوں کا پس منظر اور ماحول اپنے ہی معاشرے سے تیار کرتے ہیں

ممتاز شیریں نے اپنے ایک افسانے " مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر " میں بیدی کو شعوری یا غیر شعوری طور پر چیخوف سے متاثر ہو کر قرار دیا ہے۔ اب یہ چیخوف کیا تھے، ان کا نظریہ ادب بھی ممتاز شیریں نے اپنے اسی مضمون میں بیان کر دیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں :

" یہ چیخوف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی قنوطیت ہے کہ کوئی ادب قنوطیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور اس نے کہا تھا NO LITERATURE COULD OUTDO REAL LIFE IN CYNICISM لیکن چیخوف کی نظر ایک معالج کی نظر تھی :

" ایک معالج کے لیے دنیا میں کوئی چیز گندی نہیں۔ ایک ادیب کو چاہیے کہ اپنی داخلی، ذاتی نقطۂ نظر کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معروضیت برتے اور یہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ کوڑے کے ڈھیر بھی لینڈ سکیپ میں اتنی ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے وحشی ہیجانی جذبات بھی اتنے ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات۔"

(معیار، صفحہ : ۹۶، ۹۰)

بیدی کے ہاں انسان کے شعور کی مختلف تہوں کو الٹنے اور اس کے تحت الشعور میں اترنے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے نمائندہ افسانوں میں " بھولا، گرم کوٹ،

گرہن، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لمبی سڑکیں، اور صرف ایک سگریٹ شمار کئے جاتے ہیں۔ اس فہرست کو طویل بھی کیا جا سکتا ہے۔

منٹو کے ہاں تلخی ملتی ہے۔ کرشن کے ہاں شیرینی مگر بیدی کے ہاں تلخ، شیریں اور ترش سب مل کر ایک ذائقہ بن گئے ہیں۔ بیدی نے مزاح کی کیفیت پیدا کر کے اس ذائقے کو زیادہ چاشنی دے دی ہے۔ "بھولا" ایک بچے کا کردار ہے مگر یہ اپنی وسعت میں انسانیت کے بھولپن کا نمائندہ ہے۔

گرم کوٹ میں ایک کلرک کا کردار پیش کیا گیا ہے، جو ہر لحاظ سے کلرک ہے۔ جس کی امیدیں قلیل اور آمدنی قلیل تر ہے۔

لاجونتی ایک مغویہ عورت کی کہانی ہے۔ فسادات کی جذباتی فضا میں اس قدر دھیمی آواز کی کہانی لکھنا واقعی بیدی کا کمال ہے۔ گرہن میں تیکنیک کا واقعی ایک خوبصورت تجربہ ہے یعنی ماحول کا کرداروں پر اثر دکھایا گیا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو"، "لمبی سڑک"، "اور صرف ایک سگریٹ"، میں سماجی اور انسانی صورت حال کے ساتھ ساتھ انسان کی نفسیاتی کیفیت کا بھی خوبصورت تجزیہ کیا گیا ہے۔ یہ درست ہے کہ سماج کی ناہمواری انسانوں پر کئی اثرات مرتب کرتی ہے، مگر ان اثرات میں بھی ہر جگہ انفرادیت ملتی ہے۔ بیدی اس انفرادیت کی تلاش میں ہیں۔

بیدی کے افسانوں کا مرکزی کردار عورت ہے۔ مگر رومانویوں کی طرح ان کے ہاں خوابوں کے جزیرے میں رہنے والی عورت نہیں۔ زندگی کی بھیڑ میں اپنا راستہ تلاش کرنے والی، افتادہ خاک عورت جو صرف عورت ہی رہنا چاہتی ہے، جو اگر دیوی بنے تو بھی اس کا گھر بس کر اجڑ جاتا ہے۔ ان کے ہاں عورت کے بارے میں ہندوستانی مرد کے نظریات بھی ہیں کہ وہ

عورت کو بیسوا ہی خیال کرتا ہے۔ عورت کی عظمت کا قائل نہیں۔ مگر بیدی تو عورت کے صرف ایک ہی روپ کے قائل ہیں اور وہ ہے ماں کا روپ وہ بیٹی ہو یا بیوی بالآخر اس کا کردار ماں کا کردار ہے۔

منٹو صرف کرداروں کے سہارے کہانی تخلیق کرتے ہیں۔ مگر بیدی نے اپنے کرداروں کو بہت اہمیت دینے کے باوجود افسانے کی ساری ذمہ داری ان کے سر پہ نہیں ڈال دی۔

بیدی کی زبان پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ بیدی کرداروں کے ذریعے خود نہیں بولتے ان کو ہی بولنے کا موقع دیتے ہیں۔

(۶) احمد علی منٹو یا کرشن کی طرح مشہور نہیں ہوئے۔ مگر ان کے ہاں گہرا شعور ملتا ہے ان کے ہاں حقیقت اور ماورائے حقیقت دونوں کا امتزاج ملتا ہے۔ ان کے افسانوں میں ان کے ہاں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ آزاد تلازم خیال بھی ملتا ہے۔

احمد علی کافکا سے متاثر ہیں۔ اس لئے ان کے ہاں رمزی انداز بھی ملتا ہے۔ ان کے افسانوں پر کافکا کے اثرات کے بارے میں ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

"احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقہ اظہار پایا جاتا ہے وہ "قید خانہ" "ہمارا کمرہ" اور "موت سے پہلے" ہیں جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ THE TRIAL اور THE CASTLE سے نہایت پائی جاتی ہے۔

(معیار، صفحہ: ۱۰۶)

قید خانہ میں انسانی روح کتنی دائروں میں قید ہے۔ موت سے پہلے ایک ایک بھیانک خواب ہے۔

احمد علی کی بہترین کہانیوں میں "ہماری گلی"، "پریم کہانی"، "قلعہ اور گزشتے

دنوں کی یاد" شامل ہیں۔ احمد علی کا انداز طنزیہ اور لب و لہجہ فلسفیانہ ہے ان کے ہاں ایک اعلیٰ درجے کے افسانہ نگار کا شعور ملتا ہے۔ "ہماری گلی" تو تیکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے۔

عزیز احمد کے ہاں املی زولا کی فطریت اور حقیقت نگاری ملتی ہے۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ وہ بکلے سے متاثر ہیں۔ ان کے ہاں حقیقت نگاری اور فطرت پسندی ملتی ہے۔ عزیز احمد نے طویل افسانہ نگاری میں کمال حاصل کیا ہے۔ ان کے افسانوں کی دنیا بڑی وسیع ہے۔ ان کے ہاں جنس اور اشتمالی حقیقت پسندی یکجا ملتی ہے۔ ان کے افسانوں میں "بدن سینا اور صدیاں" "میگھ ملہار" اور دیپک راگ نمائندہ افسانے ہیں۔

اختر اورینوی نے اپنی شخصیت کے بارے میں لکھا ہے:

"میرے دل و دماغ اور میری شخصیت کی تعمیر میں چند چیزوں نے بہت حصہ لیا ہے۔ احمدیت، اقبال کی شاعری، نیاز کی فسانہ نگاری، سائنس کا مطالعہ، گھر کی فضا، اشتراکیت کا مطالعہ اور "میری مسلسل علالت وغیرہ"۔

(میرا بہترین افسانہ مرتبہ محمد حسن عسکری، صفحہ: ۳۱۸)

ان کے افسانے کلیاں اور کانٹے "انار کلی"، "بھول بھلیاں" "بدگمانی"، اور "زودپشیمانی" اپنی حقیقت نگاری اور اپنے سماجی شعور کی بدولت اچھے افسانے ہیں۔

غلام عباس (۱۹۰۹ء - ۱۹۸۲ء) کے نام کے ساتھ ہی آنندی اور اوورکوٹ کا خیال ذہن میں آتا ہے۔ آنندی میں مرکزی کردار ایک شہر ہے جو بازار حسن کے آس پاس بس جاتا ہے۔ مگر جب یہ شہر بس چکتا ہے، تو بازار حسن ہی سب کی آنکھوں میں کھٹکنے لگتا ہے۔ پھر بازار حسن کو دوبارہ شہر سے باہر منتقل کر دیا جاتا ہے آنندی

میں وقت بیس سال پر محیط ہے۔ اس میں ایک یا دو شخص نہیں، پورا شہر مرکزی کردار ہے۔ یہ تکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے۔ جزئیات نگاری، منظر نگاری وغیرہ سب کچھ نے اس افسانے کو اردو ادب کے چند گنے چنے افسانوں کی فہرست میں شامل کر دیا ہے۔ اوورکوٹ کا نوجوان بھی اپنا انفرادی کردار ادا کرنے کی بجائے تعمیم کا حامل ہے۔ یہی غلام عباس کا فن ہے۔ اوورکوٹ کا نوجوان بھی پورے سماج کی علامت بن گیا ہے۔ اس طرح اس کا کردار دو سطحوں کا حامل ہو گیا ہے۔ پہلی سطح ایک ریاکار اور لاابالی نوجوان کی ہے اور دوسری سطح چیتھڑے لگے اور اندر کا میل چھپائے سماج کی۔ ناک کاٹنے والے میں بھی تیکنیک کا نیا تجربہ ہے۔ سارا افسانہ مکالموں پر مشتمل ہے۔

غلام عباس کے ہاں کردار نگاری کی بھی اچھی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً کون اس کا فقیر اس سلسلے کا ہی افسانہ ہے۔

غلام عباس حقیقت کی دنیا میں رہتے تھے اور اس دنیا کے افسانے لکھتے تھے۔ ان کے افسانوں میں سماجی اور عمرانی حقیقتوں کی تلاش ملتی ہے۔ ان کے ہاں انسانی رویے کی عمرانی بنیادوں کی تلاش بھی ملتی ہے، جو ان کے اکثر افسانوں کا خصوصی موضوع ہے۔ غلام عباس خیر و شر کے بارے میں اپنے نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جنگ اور صلح، ظلم اور انصاف، گناہ اور ثواب کے خواص روزِ اول سے ابنِ آدم کی سرشت میں داخل ہیں اور دنیا کی بھلائی اور انسانی فطرت کا تقاضا یہی ہے کہ یہ خواص اب تک اس میں موجود رہیں۔"

(میرا بہترین افسانہ مرتبہ محمد حسن عسکری، صفحہ: ۲۳۲)

یہ بات غلام عباس کو ترقی پسندوں سے جدا کرتی ہے۔ ان کے ہاں انقلابی

آدرش نہیں۔ جدوجہد نہیں، بس معاشرہ جیسا ہے انہوں نے پیش کر دیا۔ منٹو کی طرح نشتر نہیں چھبوتے۔ انہوں نے معاشرے کی جو تصویر پیش کر دی ہے، وہ خالص معروضی ہے۔ وہ جو موضوع دیکھتا ہے بیان کر دیتا ہے۔

(۱۵) ممتاز مفتی نفسیاتی افسانہ نگار ہیں۔ وہ ڈی ایچ لارنس سے بھی متاثر ہیں ان کا خاص موضوع جنسی نفسیات ہے۔ اس کی وجہ ان کا ذاتی پس منظر ہے جس کی تصویر "علی پور کا ایلی" میں ملتی ہے مفتی نے پنجاب کے دیہات کی روح کو سمونے کی کوشش کی ہے مفتی کردار کے نفسیاتی مطالعے میں بپاٹ پن سے اپنے آپ کو بچائے رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں دلچسپی آخر تک موجود رہتی ہے۔

محمد حسن عسکری (۱۹۱۹ء - ۱۹۷۸ء) نے بھی نفسیاتی افسانے لکھے۔ وہ کردار کی نفسیاتی کیفیت کے مطالعے میں سپاٹ پن کی حدوں کو چھو لیتے ہیں انہوں نے شعور کی رو کی تیکنیک استعمال کی ہے۔ ان کے افسانے حرامجادی اور چائے کی پیالی، کامیاب افسانے ہیں۔ یہ دونوں افسانے داخلی حقیقت نگاری کی ایک خوبصورت مثال ہیں۔ حرامجادی میں صرف چند گھنٹوں کا قصہ ہے۔ اس کا انجام ایک نرس کا ایک لفظ ہے۔ وہ ایملا کو حرامجادی کہتی ہے اور ایملا کا پورا کردار سامنے آجاتا ہے۔

اس دور کے دوسرے لکھنے والوں میں سے اختر حسین رائے پوری، اوپندر ناتھ اشک، محمد علی ردولوی، دیوندر ستیارتھی، رشید جہاں اور علی عباس حسینی نے حقیقت نگاری کی کوشش کی اور اچھے افسانے لکھے۔ ویسے تو یہ فہرست خاصی طویل ہے۔ مگر نمائندہ رجحانات مذکورہ افسانہ نگاروں کے ہاں ملتے ہیں۔

ڈراما نگاری

۱۸۵۷ء سے پہلے اردو ادب میں امانت لکھنوی کے اندر سبھا کو ڈراما کہا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اردو ادب میں ڈرامے کی بجائے رہس لکھے گئے۔ امانت کے اندر سبھا کا بیشتر حصہ بھی منظوم ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد اردو میں پہلا نثری ڈراما لکھا گیا۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق نواب سید محمد آزاد کی تصنیف "نوابی دربار" کو پہلا نثری ادبی ڈراما قرار دیا گیا ہے۔ رام بابو سکسینہ نے اسے ناول لکھ دیا۔ غلط فہمی اس وقت دور ہوئی جب ممتاز منگلوری نے نوابی دربار کو مرتب کر کے شائع کر دیا۔

"نوابی دربار" اجڑتے ہوئے درباروں کا نوحہ بھی ہے اور مضحکہ بھی۔ بہر حال یہ نئے عہد میں پرانی دنیا کی بساط الٹنے کا منظر ہے۔ یہ چھ سات دن کی کہانی ہے اور آٹھ حصوں میں پیش کی گئی ہے۔ یہ ڈراما مصاحبین کے ہاتھوں لٹنے والے ایک نواب کا قصہ ہے، جو ۱۸۷۸ء میں اودھ پنچ میں مختلف اقساط کی صورت میں شائع ہوا۔ اس کا انداز طنزیہ اور مزاحیہ ہے۔

"نوابی دربار"، حقیقت نگاری، مشاہدے کی گہرائی، جزئیات نگاری، زبان و بیان کی سادگی، تہذیبی شعور اور دوسری کئی خوبیوں کا حامل ہے۔ واقعات کی ترتیب میں نظم و ضبط اور ہم آہنگی ملتی ہے۔ پلاٹ میں ایک مسلسل ارتقا ملتا ہے۔ اس کے پانچویں اور چھٹے حصے میں کشمکش ساتویں حصے میں نقطۂ انجام ملتا ہے جب کہ آٹھویں حصے میں قصہ ایک فطری اختتام کو پہنچتا ہے۔ جہاں ساری گتھیاں سلجھ جاتی ہیں۔ اس ڈرامے میں مکالمہ نگاری پر بھی خاص محنت کی گئی ہے۔ کوئی مکالمہ بھی ایسا نہیں، جو کردار سے مناسبت نہ رکھتا ہو۔ اس ڈرامے کی زبان رواں، شستہ، سلیس اور سادہ ہے۔ غرض نوابی دربار ہر لحاظ سے اردو کا پہلا نثری ڈرامہ کہلانے کا مستحق ہے۔

"نوابی دربار" اپنی تمام فنی خوبیوں کے باوصف زیادہ ممتاز نہ ہوا۔ ڈرامے کو مقبول عام بنانے میں پارسیوں کی تھیٹریکل کمپنیوں کی خدمات بہت ہیں۔ انہوں نے مختلف منشیوں سے کئی ڈرامے لکھوائے اور سٹیج کرائے۔ ان منشیوں میں آرام، پارکھ، رونق بنارسی، ظریف، حباب رام پوری، طالب بنارسی، فقیر محمد تیغ، نظیر حسین سخا دہلوی، بزرگ لاہوری، جوہر بنارسی، احمد حسین خاں، نامی، امراؤ علی، مراد بریلوی، دیوانہ امرتسری، افسوں مراد آبادی، عبدالوحید قیس، حافظ عبداللہ، نظیر بیگ نظیر اور احسن لکھنوی شامل ہیں۔

اردو میں ڈراما کو متعارف کرانے کے ساتھ ساتھ بہت سی فنی خصوصیات کو نبھانے والے پہلے شخص آغا حشر ہیں۔

آغا حشر (۱۸۷۶ء — ۱۹۳۵ء) ایک ہشت پہلو شخصیت کے مالک تھے وہ خطیب تھے، شاعر تھے، اور مناظر تھے۔ ان کا مطالعہ متنوع تھا۔ وہ مابعد الطبیعیات سے بازاری ناولوں تک مطالعہ کرتے تھے۔ انہوں نے ڈراموں میں فنی خصوصیات کو نبھایا بھی اور قربان بھی کیا۔ ان کے سامنے ڈرامے کے فن کا لحاظ بھی تھا اور عوام کی پسند کا خیال بھی۔ اس لئے انہوں نے فن کی بہت سی ضروریات کا خیال بھی کیا۔ اور بعض اوقات قربان بھی کیا۔ حشر کا کارنامۂ خاص یہ ہے کہ انہوں نے ایسے دور میں فنی لحاظ سے بہت حد تک کامیاب ڈرامے لکھے، جب ڈرامے کی دنیا ہی ویران تھی۔ کوئی دوسرا اعلیٰ درجے کا ڈرامہ نگار موجود ہی نہ تھا۔ نہ ڈرامے کی بڑی یا مضبوط روایت ہی موجود تھی۔

آغا حشر نے اٹھائیس ڈرامے لکھے۔ یہ ڈرامے ۱۸۹۹ء سے ۱۹۳۰ء تک کے عرصے میں لکھے گئے۔ اس عرصے میں وہ مدت بھی شامل ہے۔ جب وہ تبلیغ دین میں مصروف ہو گئے۔ اور انہوں نے چار سال تک کوئی ڈرامہ نہ لکھا۔ ان کے معروف ڈراموں کے نام یہ ہیں:

مرید شک، اسیر حرص، سفید خون، صید ہوس، خواب ہستی، بلوا منگل، یہودی کی لڑکی، ترکی حور، آنکھ کا نشہ، دل کی پیاس، سنسار چکر، رستم و سہراب۔

ان کے ڈراموں میں طبع زاد اور متراجم دونوں قسم کے ڈرامے شامل ہیں۔ ان کی فنی حیثیت پر بحث کرتے ہوئے عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

○ حشر کے ڈراموں کو فن کی کسوٹی پر پرکھنا بعض حیثیتوں سے دشوار ہے۔ کیونکہ

انہوں نے اپنے فن کو اپنی ذہانت کا پابند نہیں بنایا بلکہ سٹیج کی ضروریات اور امکانات کا اسیر رکھا۔ وہ پلاٹ میں بھی کم سواد عوام کی پسند کا خیال رکھتے تھے۔ اور ڈرامے میں کوئی ایسی کشمکش یا پیچیدگی پیدا نہ ہونے دیتے تھے جو عوام کی سمجھ سے بالاتر ہو۔ شاید اسی وجہ سے ان کی ظرافت بھی پست درجہ کی ہوتی تھی۔ وہ کامیڈی اور ٹریجڈی کا ایک سطحی تصور رکھتے تھے۔ ان کے یہاں دو پلاٹ ساتھ چلتے تھے، جن میں سے ایک کا تعلق دوسرے سے بالکل نہ ہوتا تھا دو قصوں کا ایک ساتھ چلنا بہت بحث طلب مسئلہ ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ ایسا کرنا فنی حیثیت سے ٹھیک تھا یا نہیں، لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس کا اثر اتحاد مکان اور وحدت زمان پر پڑتا ہے۔ حشر کے مکالمے خاص طور سے مطالعہ کے مستحق ہیں کیونکہ ان میں تنوع پایا جاتا ہے۔ کبھی کبھی وہ بالکل مقفیٰ عبارت لکھتے تھے اور کردار نثر میں بات کرتے کرتے شاعری کرنے لگتے تھے۔ کبھی ان کی گفت گو بالکل فطری اور سادہ ہوتی ہے۔ جو ماحول سے مطابقت رکھتی تھی۔ کبھی وہ فارسی آمیز اردو بولتے تھے، کبھی اچھی خاصی مشکل ہندی، شاید یہی وجہ تھی کہ مختلف مزاج کے لوگ ان کے ڈراموں سے لطف اندوز ہوتے تھے اور ان کی قوت اظہار کا لوہا مانتے تھے۔"

(اردو ڈراما کا ارتقا، صفحہ: ۳۶۹، ۳۷۰)

عشرت رحمانی کی رائے زیادہ تر منفی پہلوؤں کو سامنے لاتی ہے۔ حشر کے ہاں بہت سی فنی خوبیاں موجود ہیں۔ ان کے اکثر پلاٹ مرتب اور مربوط ہیں۔ ادبی لطف بھی ہے۔ بعض جگہ سماجی مسائل کے علاوہ حیات و کائنات کے مسائل بھی ملتے ہیں۔ انسانی نفسیات کی بعض پوشیدہ گتھیوں کو سلجھانے کا پتا بھی چلتا ہے۔ اگرچہ ایسے مقامات بہت کم ہیں۔ مجموعی طور پر انھوں نے ادبی اور تفریحی دونوں حوالوں سے ڈرامے میں بہت سے خوش گوار اضافے کیے۔

آغا حشر کے معاصرین میں کئی نام آتے ہیں جنھوں نے ڈرامے کو ترقی دی۔ مگر ان میں کوئی بھی آغا سا قد آور نہیں۔ بہر طور ان کے نام یہ ہیں۔

پنڈت نرائن پرشاد بیتاب، میر غلام عباس، سید کاظم حسین نشتر، عبداللطیف شاد، غلام محی الدین شاداں، آغا شاعر قزلباش، محشر انبالوی، رحمت علی رحمت، مائل دہلوی،

آرزو لکھنوی، آرزو بدایونی، نورالدین حیدر آبادی، نیر دہلوی، پنڈت رادھے شیام، اور ریاض دہلوی وغیرہ۔

اس دور میں بعض ایسے اکابر ادب نے بھی ڈرامے لکھے، جن کا بنیادی دائرۂ تصنیف ڈراما نہیں تھا۔ مثلاً مرزا رسوا، جو بنیادی طور پر ناول نگار تھے۔ انہوں نے منظوم ڈراما لیلیٰ مجنوں لکھا۔ اور ایک نثری ڈراما "طلسم اسرار لکھا، جو افلاطون کے فلسفہ الٰہیات کے اہم نکات پر مشتمل ہے۔ شرر لکھنوی نے بھی شہید وفا اور میوۂ تلخ لکھے۔ ظفر علی خاں نے جولیس سیزر ڈرامہ لکھا... مولانا عبدالماجد دریا بادی نے زود پشیماں اور پریم چند نے دو طبع زاد ڈرامے "کربلا" اور "رومانی شادی") اور چند تراجم پیش کیے۔

۱۹۳۰ء میں آغا حشر کا دور ختم ہوتا ہے۔ اس کے بعد کے دور میں دو نام نمایاں ہیں۔ حکیم احمد شجاع، اور امتیاز علی تاج۔ اور تاج کی شہرت کا سبب تھا ان کا ڈراما "انارکلی" جو انہوں نے اپنی طالب علمی کے دور میں لکھا۔ بعد میں وہ اس قدر محنت نہ کر سکے کہ اتنا بڑا ڈراما لکھتے۔

حکیم احمد شجاع نے ۱۹۱۸ء میں ڈراما نگاری کا آغاز کیا یعنی آغا حشر کے عہد میں آغاز کیا اور ان کے بعد تک لکھتے رہے۔ ان کے ڈراموں میں سے مشہور یہ ہیں:

حسن کی قیمت، باپ کا گناہ، بھیشم پرتگیا، آخری فرعون، جانباز، بھارت کا لال، اور دلہن۔

انہوں نے ریڈیائی اور ٹی وی ڈرامے بھی لکھے، اور اس فن کی بہت خدمت کی۔ ان کے ڈراموں میں فنی پختگی ہے۔ ان کا مذاق اور شعور دونوں بلند ہیں۔ اسی لئے وہ عوام میں مقبول نہ ہو سکے۔

امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" مشہور رومانی قصے انارکلی اور شہزادہ سلیم یعنی نورالدین جہانگیر کے عشق پر مبنی ہے۔ ان کے ہاں جلال و جمال ایک دوسرے کے مقابل صف آرا ہیں۔ جلال جمال کو بظاہر شکست دیتا ہے۔ مگر کئی لحاظ سے شکست کھا جاتا ہے۔ تاج نے کرداروں کو اپنی فنکاری سے زندہ کر دیا ہے۔ ان کی صفات حسن و جمال، وفا، جفا، ہمدردی، بغاوت، نفرت، محبت، دغا، فریب، رقابت گویا ہر شے ان کے مکالمے کے ذریعے سامنے آگئی ہے۔ اس ڈرامے کے حوالے سے کئی سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ مثلاً یہ المیہ کس کا ہے، انارکلی کا، سلیم کا یا اکبر کا — سید احتشام حسین رضوی کے نزدیک یہ المیہ

اکبر کا ہے ، جس میں شہنشاہ اکبر، باپ اکبر کو شکست دیتا ہے ۔
یہ ڈراما ماضی کے ایک دور کو ہی سامنے نہیں لاتا ۔ اس کا دورِ جدید سے رشتہ بھی قائم کرتا ہے۔ اس میں ایک انسانی صورت حال فنی صداقت سے پیش کی گئی ہے ، جو موجودہ عصر کو بھی پیش کر رہی ہے ۔ ڈرامے کے کردار اپنے سماجی منصب سے ہٹ کر انسانی سطح پر یکساں جذبات کے حامل دکھائی دیتے ہیں ۔

"انارکلی" کا ارتقاء فطری انداز کا حامل ہے ۔ اس میں تین ایکٹ ہیں ۔ تین نمایاں کردار ہیں اور اس کا بنیادی کردار انارکلی بھی تین حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے ۔

۱ ۔ عشق ۲ ۔ رقص اور ۳ ۔ موت

اس میں کرداروں کی جذباتیت ، وارفتہ مزاجی اور سماجی منصب کی کشمکش بڑی خوبی سے نمایاں کی گئی ہے ۔ بلاشبہ انارکلی ایک کامیاب ڈراما ہے ۔

تنقید (۱۸۵۷ء کے بعد)

اردو میں تنقید کے نام پر دور قدیم میں تذکرے ملتے ہیں۔ یہ تذکرے اس زمانے کی ادبی تاریخیں ہیں، جس طرح اس زمانے کی سیاسی تاریخوں کا حال پتلا تھا، ویسا ہی ادبی تاریخوں کا حال تھا۔ تذکرہ نویس حروف تہجی کے اعتبار سے شاعروں کا حال بیان کر دیتے تھے۔ مگر یہ حال اس قدر مختصر ہوتا تھا کہ نہ تو ان کی شخصیت کی تعمیر ہوتی تھی نہ ان کے زمانے کے احوال کا پتہ چلتا تھا، اور نہ ہی ان کے کلام پر تنقید، اور اس کا تجزیہ ملتا تھا۔ جس طرح شاعروں میں سامعین واہ واہ کر دیتے ویسے ہی ان کے کلام پر رائے دے دی جاتی تھی۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی نے قدیم دنیا کی بساط پلٹ دی۔ اور ایک نئی دنیا کی بساط بچھا دی۔ جس کی وجہ سے ادب کے معروف رجال کو اپنے ادب کو ایک بار پھر پڑھنا پڑا۔ اور سوچنا پڑا تاکہ وہ یہ جان سکیں کہ ادب میں زندہ رہنے والے اور قابل قدر عناصر کون سے ہیں اور وہ شاعر اور ادیب کون سے ہیں، جن پر وہ بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں جدید مغربی تنقید ادب کی ایک طاقتور روایت لے کر آیا تھا۔ یہ روایت اپنے مزاج اور معیار کے اعتبار سے برصغیر کی ادبی تنقید بلکہ مشرق کی ادبی تنقید کے معیار و مزاج سے یکسر مختلف تھی۔

مغرب کی ادبی تنقید کی بنیاد ارسطو کی کتاب "بوطیقا" ہے اور بوطیقا میں بنیادی صنف ادب "ڈراما" ہے اس کے برعکس مشرق میں ارسطو کا فن خطابت پر ایک رسالہ متعارف ہوا۔ جس میں فصاحت و بلاغت سے بحث کی گئی تھی۔ مشرقی تنقید اسی فصاحت و بلاغت کی تعریف اور مزید تشریح اور اس موضوع پر تفصیلی مباحث سے بھرپور ہے۔ مشرقی تنقید میں دو باتیں اور بھی اہم تھیں۔ ایک اختصار اور دوسری قطعیت۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

"ایران اور ہندوستان کے مابین عہد مغلیہ میں گہرے تعلقات کا نتیجہ یہ ہوا کہ اختصار نے مقبولیت حاصل کر لی۔ اور مختصر اصطلاحات کا سہارا لیا۔ تاکہ کہنے والا اپنا مطلب دو ایک لفظوں میں ادا کر سکے۔ جہاں ایک طرف اس کا اثر یہ ہوا کہ ہر پہلو سے مکمل تنقیدی نظام کی داغ بیل نہ پڑ سکی، وہاں دوسری طرف تنقیدی اصطلاحات میں زیادہ قطعیت پیدا ہو گئی۔ آریائی ذہن وضاحت کے جویا رہتے ہیں اور انہیں دو اور دو چار والی قطعیت مرغوب ہے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۵۱)

تنقید پر علم منطق کا بھی گہرا اثر پڑا۔ مشرق میں ارسطو کی استخراجی منطق ہی متعارف ہو سکی اور استقرائی منطق سے مشرق بہت بعد میں متعارف ہوا۔ اس نے بھی ادب پاروں سے تنقیدی اصول دریافت کرتے اور ادب پارے کی انفرادیت معلوم کرنے کا راستا روک دیا۔

اردو کی بنیادی صنفِ سخن غزل تھی۔ غزل میں تعمیم اور اختصار دو بنیادی صفات ہیں، اس لئے اردو کی تنقید میں بھی دونوں بنیادی صفات موجود ہیں۔

مغرب نے ارسطو سے انیسویں صدی تک ایک طویل فاصلہ طے کر لیا تھا۔ اس کے طاقتور تنقیدی نظام نے برصغیر کے نقادوں کو متاثر کیا۔ حالی نے تو پیرویِ مغربی کا نعرہ شاعری میں بھی بلند کر دیا تھا۔ آزاد بھی جو کہ جدید نظم کے بانیوں میں شامل تھے اور ان دماغوں کو متاثر کرنا چاہتے تھے۔ جن کے دماغوں میں انگریزی لالٹینوں نے روشنی پھیلا رکھی تھی۔

اس دور کی تنقید کا تفصیلی مطالعہ کرنے سے پہلے تنقید کے دائرۂ کار، اس کے منصب اور اس کی اہمیت کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ لہٰذا اب ہم اس طرف آتے ہیں۔

جدید ادبی تنقید کے بے شمار مسالک ہیں۔ ان مسالک میں دو سوال بنیادی اہمیت رکھتے ہیں، جن پر اکثر معرکے گرم ہوتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"اول تو یہ ہے کہ کیا تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور اس کے نتائج فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تاکہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابل قبول صورت میں مل جائے۔ اور مصنف کا تعارف ہو جائے۔ یا تنقید کا کام مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔۔۔۔

دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ کیا تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوقی اور اجتماع کی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں ؟ یا ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں۔ جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہوگی۔ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض انفرادی، ذوقی اور جمالیاتی ہو جاتا ہے اور دوسری صورت میں سائنسی اور اجتماعی ۔"

(اشاراتِ تنقید، صفحہ : ۷۸)

مذکورہ سوالات نے تنقید کے کئی مسالک اور دبستانوں کو جنم دیا۔ ان میں سے تین مسالک کا تذکرہ ضروری ہے ۔

(۱) نفسیاتی تنقید :۔

"تنقید کا نفسیاتی دبستان ادب کو شخصیت کا اظہار خیال کرتا ہے اور اس کی سماجی حیثیت تسلیم کرنے سے گریزاں ہے۔ ان کے نزدیک ادب دراصل ادیب کے لاشعور کا اظہار ہوتا ہے۔ تحلیل نفسی کے رسیا ادب کا ماخذ ادیب کے لاشعور میں تلاش کرتے ہیں اس تنقید کے بارے میں احتشام حسین لکھتے ہیں :

"نفسیاتی مطالعہ کے کئی پہلو رہیں۔ جیسے کسی مصنف کا نفسیاتی مطالعہ، اس کے تخلیقی عمل کا مطالعہ، تصنیف کے کرداروں یا موضوع کا مطالعہ، تصنیف کا جو اثر پڑھنے والوں پر پڑے گا۔ اس کا مطالعہ، سبھی باتیں نفسیاتی مطالعہ میں شامل ہیں اور نقاد ان میں سے ایک یا کئی پہلوؤں کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ نفسیات کے جتنے نظریے ہیں، اتنے ہی ادبی نظریے بھی نظر آتے ہیں ۔"

(تنقید اور عملی تنقید، صفحہ : ۳۱)

اس طریق تنقید میں کئی خامیاں ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ادیب کے لاشعور کا پتہ چلاتے ہوئے خود نقاد کا لاشعور اسے گمراہ کر دے۔

دوسری بات یہ کہ ادب کی ایک سماجی ذمہ داری بھی ہوتی ہے اس سے کیوں کر صرف نظر کیا جا سکتا ہے۔

تیسری بات یہ کہ ادب پارہ ہونے کے لئے اسے بعض جمالیاتی خوبیوں کا حامل بھی ہونا چاہیے۔

تاریخی تنقید:

یہ دبستان بعض جرمن نقادوں کے ہاں بہت مقبول رہا کیوں کہ وہ اکثر روح عصر کو ہی سب کچھ خیال کرتے ہیں۔ اس لئے وہ ادب میں روح عصر کو تلاش کرتے ہیں مگر خود روحِ عصر کا تجزیہ کرنے میں کامیاب نظر نہیں آتے۔

عمرانی تنقید:

ترقی پسند نقادوں نے تنقید کا یہ مسلک اپنایا۔ وہ ادب میں زندگی کا معاشی، معاشرتی اور طبقاتی ربط تلاش کرتے ہیں۔ وہ تنقید کو معاشرے کی طرف سے ادب کا ردعمل سمجھتے ہیں۔ وہ جدلیاتی مادیت کے اصول کو پیش نظر رکھ کر ادب پارے کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اس دبستان کے بعض نعرہ باز نقادوں نے بہت سے غلط فیصلے ٹھونسنے کی کوشش کی مگر بعض سنجیدہ نقادوں نے ادب کے داخلی اور خارجی تمام پہلوؤں کو سامنے رکھ کر ادب پارے پر تنقید کی۔ انہوں نے روحِ عصر، سماجی نفسیات، عمرانیات، اور دوسرے تمام پہلوؤں کو پیش نظر رکھا۔

اس مختصر جائزے کو ہم ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کے ان لفظوں میں سمیٹ سکتے ہیں کہ "تنقید ادب اور علوم کے درمیان سفیر ہے۔"

اب ہم دورِ جدید کے نقادانِ ادب کا جائزہ لیتے ہیں کہ کس طرح انہوں نے ادب اور علوم کے درمیان سفارت کا فریضہ سرانجام دیا۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء — ۱۹۱۰ء) اردو کے بہت بڑے انشاپرداز تھے۔ انہوں نے تذکروں سے ایک قدم آگے بڑھایا اور ان دماغوں کو متاثر کرنا چاہا جن پر انگریزی لالٹینوں کی روشنی پڑ چکی تھی۔ آزاد کی کتاب "آبِ حیات" تذکروں سے ایک قدم آگے مگر تنقید سے ایک قدم پیچھے ہے۔

"آبِ حیات" اردو شاعری کی ایک تاریخ ہے۔ آزاد نے اس کی ابتدا اردو زبان کی پیدائش سے کی ہے۔ مگر اردو زبان کی ابتدا کے بارے میں ان کی معلومات محدود اور خیالات ناقص ہیں۔ مزید برآں وہ دکن کی اہمیت سے ناواقف تھے۔

"آبِ حیات" کا اہم ترین عیب اس کی انشا ہے۔ آزاد لفظوں کے توتا مینا اڑانے کے بادشاہ ہیں۔ وہ لفظ گری اور عبارت آرائی کے شوق میں کہیں سے کہیں نکل جاتے

ہیں۔ ان کی زبان تنقید کے لئے قطعاً موزوں نہیں ہے۔ البتہ آزاد واقعہ نگاری اور مرقع نگاری میں پرانے تذکرہ نویسوں سے بہت آگے بڑھ گئے۔ ان کے ہاں دلچسپ تصاویر اور خوبصورت مرقع ملتے ہیں۔ مگر آزاد کی پیش کردہ تصاویر اکثر خیالی ہوتی ہیں۔ شاعروں کے بارے میں تاریخی پس منظر بھی ناقص ہے۔ آزاد اس دور کے سماجی سیاسی اور معاشی احوال بیان کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ انہوں نے یہاں بھی معلومات کی بجائے لفاظی سے کام چلایا ہے۔ آزاد کے بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

" آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔ نظر مشرقی حدود میں پابند تھی وہ لکیر کے فقیر تھے۔ باریک بینی اور آزادئ خیال سے مبرا۔"

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ: ۵۵)

محمد احسن فاروقی کی رائے بھی کلیم الدین احمد کے قریب ہی ہے وہ لکھتے ہیں:

آزاد کی فطرت میں تنقید نگاری کا محرک بالکل نہ تھا۔ وہ بالکل نہیں سمجھتے تھے کہ شاعری کیا چیز ہے۔ ان کو حقیقی اور غیر فطری شاعری میں تمیز کرنے کا شعور نہ تھا۔ انہوں نے ذوق کی تعریف کی ہے۔ وہ اس امر کی صاف مثال ہے۔ وہ شاعری کی میکانکی صفات سے آگے نہیں جا سکتے تھے۔"

(اردو میں تنقید، صفحہ: ۳۶)

آزاد نے شاعری کی ماہیت اور شاعر کے بارے میں تنقیدی خیالات پیش کرنے کی کوششیں کی ہیں مگر ان کی معلومات ناقص ہیں مثلاً وہ لکھتے ہیں:

" فلاسفر یونان کہتے ہیں شعر خیالی باتیں ہیں۔ جن کا واقعیت اور اصلیت سے تعلق نہیں۔ قدرتی موجودات یا اس کے واقعات کو دیکھ کر جو خیالات شاعر کے دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ وہ اپنے مطلب کے موقع پر موزوں کر دیتا ہے۔ اس خیال کو سچ کی پابندی نہیں ہوتی۔"

(آب حیات، صفحہ: ۶۰)

یہاں آزاد بالکل گول کر گئے ہیں کہ کون سے فلاسفر کا یہ قول ہے۔ یہ افلاطون کے قول کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ افلاطون موجودات کو بے حقیقت خیال کرتا تھا اور شاعری کو موجودات کا عکس۔ ایسے ہی شاعری کے بارے میں ان کے خیالات لائق

اعتناء نہیں کیونکہ ان کے سامنے صرف ذوق کی مثال تھی۔ ایسے ہی عملی تنقید میں ان کی آرا اکثر گول ہوتی ہیں وہ مبالغہ آرائی سے بھی گریز نہیں کرتے۔ ان کی نظر شعر کے لفظوں تک رہتی ہے۔ شعر کے اندر جھانکنے کی وہ بہت کم کوشش کرتے ہیں انھوں نے شاعری کے پانچ ادوار قائم کئے ہیں۔ مگر یہ پانچ دور نہیں ایک ہی دور ہے۔ کیوں کہ اس پورے ۱۲۵ سال کے عرصہ میں شاعری میں کوئی انقلاب نظر نہیں آتا۔ مگر اس کے باوجود آب حیات کو ادب اردو کی تاریخ و تنقید میں رد نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"آزاد کا طریق تنقید نداق جدید کے مطابق نہیں لیکن ان کی شعر فہمی اور ذوق سخن سے انکار بہت بڑی ناانصافی ہے۔ ایک خاص تہذیبی ماحول کی روشنی میں کسی خاص زمانے کے خصائص کو سمجھنے میں آزاد کو جو ملکہ حاصل تھا۔ وہ بہت کم لوگوں کے حصے میں آیا ہے۔ ان کے انداز نقد و نظر میں تاثراتی اور ذوقی میاروں کے ہمراہ تہذیبی نوجود بھی موجود رہتا ہے۔ وہ قدیم ادب کو اس ماحول کی پیداوار سمجھتے ہیں اس کے علاوہ وہ کسی شاعر، کی شاعری کی تفہیم کے لیے اس کی شخصیت اور سوانح حیات سے مدد حاصل کرتے ہیں"

(اشارات تنقید، صفحہ: ۱۵۳، ۱۵۴)

اردو کا پہلا باقاعدہ نقاد ہونے کا شرف الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء - ۱۹۱۴ء) کو حاصل ہوا اور ان کی کتاب "مقدمہ شعر و شاعری" کو اردو تنقید کی پہلی باقاعدہ کتاب ہونے کا شرف حاصل ہوا۔ الطاف حسین حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں مندرجہ ذیل بحثیں اٹھائی ہیں:

۱۔ شعر کیا ہے؟ شاعری کے لئے ضروری شرائط، شعر کی خصوصیات۔

۲۔ شاعری میں لفظ و معنی کا رشتہ اور معنی کی لفظ پر برتری۔

۳۔ ادب اور اخلاق۔

۴۔ شعر اور سوسائٹی یعنی ادب اور زندگی۔

۵۔ نیچرل شاعری۔

۶۔ شاعری اور زبان۔

۷۔ غزل، قصیدہ اور مثنوی کا جائزہ، ان کی خامیاں اور ان کی اصلاح کے لئے تجاویز۔

یہ وہ عنوانات ہیں جن پر اردو میں سب سے پہلے حالی نے قلم اٹھایا اور مقدور بھر ان کو واضح کیا۔ حالی نے سب سے پہلے اسی سوال کو اٹھایا کہ شاعری کا ملکہ بیکار نہیں اس خیال کی تائید میں حالی نے ہنگامی ادب کی مثالیں دی ہیں۔ حالانکہ ہنگامی ادب کو دوسرے درجے کا ادب سمجھا جاتا ہے۔ گویا اس لحاظ سے حالی کی نظر محدود ہے اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ حالی مصلح تھے۔ ان کے سامنے قومی اصلاح کا مقصد تھا۔

شعر کی ماہیت پر بحث کرتے ہوئے حالی نے میکالے کا ایک قول نقل کیا ہے:

"شاعری جیسا کہ دو ہزار برس پہلے کہا گیا تھا، ایک قسم کی نقالی ہے جو اکثر اعتبارات سے مصوری بت تراشی اور ناٹک سے مشابہ ہے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۱۳۹)

کلیم الدین احمد حالی کے اس بیان پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شاعری حسین اور بیش قیمت انسانی تجربات کا حسین مکمل اور موزوں بیان ہے۔ بیان کا مفہوم نقالی نہیں تخلیق ہے۔ اگر شاعری نقالی ہوتی تو تحصیل حاصل ہوتی۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری اپنی تمام کائنات تمام داخلی و خارجی اشیائ سے بہم پہنچاتی ہے۔ لیکن یہ بھی نہ بھولنا چاہیئے کہ شاعری ان اشیاء سے نئی چیزیں تخلیق کرتی ہے۔ ان حقیقتوں سے نئی حقیقتیں تعبیر کرتی ہے۔"

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ: ۹۳)

مولانا حالی نے شاعری کے لیے تخیل، مطالعہ کائنات اور تفحص الفاظ کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ حالی کے ہاں دو بنیادی باتیں ہیں یعنی سادگی اور سچ۔ اس لیے وہ تخیل کو چند اصولوں کا پابند بناتے ہیں۔ وہ تخیل کو جھوٹ اور مبالغہ کی حدود میں قدم رکھنے کی اجازت نہیں دیتے۔ جبکہ شبلی کا رویہ ان کے برعکس ہے۔ انہوں نے تخیل کی تعریف کی ہے۔ وہ تصور اور تخیل کے فرق کو صرف سمجھتے ہی نہیں۔ اور ان کی خوبصورتی سے تحلیل کرتے ہیں۔ حالی نے مطالعہ کائنات کو شاعری کے لئے دوسری اہم شرط قرار دیا ہے۔ مگر مطالعہ کائنات کی وضاحت کرتے ہوئے انہوں نے سکاٹ کی جو مثال دی ہے، وہ خاصی مضحکہ خیز لگتی ہے انہوں نے مطالعہ کائنات کا محدود تصور پیش کیا ہے۔ تفحص الفاظ پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شاعر کو جب تک الفاظ پر کامل حکومت اور ان کی تلاش و جستجو میں نہایت صبر و استقلال حاصل نہ ہو۔ ممکن نہیں کہ وہ جمہور کے دلوں پر بالاستقلال حکومت کر سکے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۱۴۱)

حالی نے شعر کی خصوصیات ملٹن کے ایک قول سے اخذ کی ہیں وہ شعر کے لئے تین خصوصیات ضروری قرار دیتے ہیں۔

۱۔ سادگی ۲۔ اصلیت ۳۔ جوش۔

ملٹن کا قول یوں ہے۔

POETRY IS SIMPLE SENSUOUS AND PASSIONATE.

حالی نے اس بحث میں شاعری کے لئے زبان کی سادگی خیالات کی اصلیت اور بھرپور تاثر ضروری قرار دیا ہے۔ حالی نے دراصل ڈاکٹر وحید قریشی کے بقول ملٹن کے اصل قول کو پڑھا ہی نہیں۔ مگر اس سلسلے میں حالی کی بحث بہت اہمیت کی حامل ہے۔ اس سے آگے چل کر حالی نے نیچرل شاعری پر قلم اٹھایا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

"نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے، جو لفظاً و معناً دونوں حیثیتوں سے نیچرل ہو۔ یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظاً نیچر(ل) کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو، جس میں وہ شعر کہا گیا ہے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۱۸۴)

حالی نے لفظ اور معنی کی بحث بھی اٹھائی ہے۔ انہوں نے لفظ پر معنی کی برتری تسلیم کی ہے۔ مگر شبلی کا نظریہ ان سے مختلف ہے۔ ان کی اس بحث پر ڈاکٹر وحید قریشی نے یوں تنقید کی ہے۔"

"لفظ اور معنی کو جسم اور روح قرار دینے کے باوجود وہ لفظ و معنی کے جسم اور لباس والے تصور کے قائل ہیں اور دونوں کا ادراک ہمیشہ الگ الگ ہی کرتے ہیں۔ حالانکہ ان کے جدا جدا ادراک کا عمل بری شاعری کے تجزیے میں پیدا ہوتا ہے۔ اچھی شاعری میں کبھی نہیں۔" (مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۷۶)

مولانا حالی نے ادب اور زندگی نیز ادب اور اخلاق کے موضوع پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کے خیال میں شاعری بری سوسائٹی میں ترقی کرتی ہے، جب کہ صالح معاشرے میں اس کی ترقی رک جاتی ہے۔ یہ خیال ان کے اصلاحی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے پیدا ہوا ہے۔ ادب اور اخلاق پر بحث کرتے ہوئے انھوں نے اخلاق آموزی کو ضروری قرار دیا ہے۔

مولانا حالی نے شاعری کے لئے درست زبان کا استعمال بھی ضروری قرار دیا ہے غلط زبان کا استعمال شاعری کے لئے نقصان دہ ہے۔

مقدمہ کا ایک اہم باب غزل، قصیدہ اور مثنوی پر مشتمل ہے۔ اس میں انھوں نے ان اصناف کا جائزہ اور ان کی اصلاح کے لئے تجاویز پیش کی ہیں۔ اس میں مولانا حالی کی صلاحیتیں بہتر طور پر سامنے آتی ہیں۔ بلکہ وہ اصولی تنقید کے مقابلے میں عملی تنقید بہتر طور پر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"حالی بھی اصول بندی میں کمزور ہیں۔ سبب یہ ہے کہ وہ نئے اور پرانے خیالات کی کش مکش میں کوئی واضح نظریہ پیدا نہیں کر سکتے۔ لہذا اصول کی بحث میں الجھ جاتے ہیں۔ البتہ اچھے شعر کو سمجھتے ہیں اور سمجھانے میں بھی کامل ہیں:

(اشارات تنقید، صفحہ : ۱۶۳، ۱۶۴)

مولانا حالی نے مقدمہ میں نظری و عملی تنقید دونوں پر قلم اٹھایا ہے۔ یہ مولانا کی اولیت پر دال ہے۔ انھوں نے مقدمہ کے علاوہ سوانح عمریوں میں سوانح عمری کے اصول بھی بیان کئے ہیں، جو نظری اور اصولی تنقید کا اچھا نمونہ ہیں۔

مولانا حالی اپنی ان خامیوں کے باوجود اردو کے پہلے باقاعدہ نقاد تسلیم کئے گئے ہیں۔ ان کی نقادانہ صلاحیت کا اعتراف اردو کے سخت گیر نقاد کلیم الدین احمد نے بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں،

"اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنے حدود میں حالی نے جو کچھ کیا وہ بہت تعریف کی بات ہے۔ وہ اردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اردو کے بہترین نقاد بھی ہیں"

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ : ۸۷)

محمد احسن فاروقی نے حالی کو کلیم الدین احمد سے کہیں بڑھ کر سراہا ہے وہ لکھتے ہیں:

"حالی اردو تنقید میں اعلیٰ ترین درجے کے پہلے نقاد ہیں اور اردو میں اب تک کوئی ایسا نقاد نہیں ہوا جو اس درجہ پر پہنچا ہو"

(اردو میں تنقید، صفحہ: ۴۴، ۴۵)

مولانا حالی نے آزاد کے برعکس تنقید کے لئے معیاری اسلوب بیان اختیار کیا ہے ان کا انداز بیان ٹھوس، واضح، مدلل اور سادہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے سائنسی انداز بیان کہا جا سکتا ہے۔

مولانا حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ ان کی شاعری اور تنقید نے ادب کو نئی راہیں سجھائیں۔ شاد عظیم آبادی جیسے قدیم رنگ کے شعراء نے بھی مرثیوں میں نیا رنگ ڈھنگ اختیار کیا۔ غزل کے لیے نئی علامات اور نئے استعارے وجود میں آئے۔ مختلف اصناف کے لئے الگ الگ زبان کی قید نہ رہی۔ بلکہ زبان و بیان کی مکمل آزادی سے تمام ادیب ہمکنار ہوئے۔ حالی نے ادب کے ساکن تالاب میں ایک ایسا پتھر پھینکا، جس سے لہروں کا نہ ٹوٹنے والا سلسلہ شروع ہوا۔ نقادوں پر مقدمہ کے اثرات کے سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

"حامد اللہ افسر (نقد الادب) عبدالقادر سروری (جدید اردو شاعری) یگانہ چنگیزی (چراغ سخن) آہ سیتاپوری (فلسفہ ٔ میر) عبدالسلام ندوی (شعر الہند ہر دو جلد) تو محض مقدمہ شعر و شاعری کی جگالی کی ہے۔ سیماب (اصلاح سخن) اور عندلیب شادانی (دور حاضر اور اردو غزل گوئی) میں سے سیماب نے اردو شاعری کے لیے اخلاقی قیود کا مضحکہ خیز دفتر مرتب کر دیا اور عندلیب شادانی نے امر واقعہ کی شاعری پر زور دے کر اردو تنقید کو غلط راستے پر ڈالنے کی کوشش کی"

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۳۱)

علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء - ۱۹۱۴ء) اردو ادب کے ایک اہم نقاد مانے جاتے ہیں۔ محمد حسین آزاد کے ہاں صرف نگارش کا حسن ہے اور حالی کے ہاں تجزیے کا، شبلی کے ہاں دونوں کا امتزاج ملتا ہے۔ ایسے ہی محمد حسین آزاد قدیم انداز کے حامل ہیں اور حالی جدید انداز کے، جبکہ شبلی قدیم و جدید کا امتزاج، جس پر کلیم الدین احمد نے یوں پھبتی کسی ہے:

"حالی نے پرانی تنقید سے الگ ہو کر، نئی تنقید کی ابتدا کی، شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ میں معلق نظر آتے ہیں"

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ ۱۲۰)

شبلی ایک مؤرخ تھے، ایک متکلم تھے اور ایک شاعر تھے یہی تینوں حیثیتیں ان کی تنقید میں بھی جلوہ گر ہوئی ہیں۔ شعر العجم بنیادی طور پر ادبی تاریخ کی کتاب ہے۔ اس میں انہوں نے اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ تنقید میں انہوں نے مختلف نظریات لئے ہیں اور پھر ان کو بھرپور استدلال سے ثابت کیا ہے کیونکہ وہ ایک متکلم تھے اور چونکہ وہ ایک شاعر بھی تھے اس لئے ان کی تنقید میں جذبے اور تخیل پر بہت زور ملتا ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی انہیں رومانی نقاد قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اس میں شبہ نہیں کہ ان کے یہاں جگہ جگہ رومانی تحریک کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ وہ اردو کے پہلے رومانی نقاد ہیں۔"

(اردو تنقید کے معمار، مرتبہ ایم حبیب، صفحہ ۱۰۰)

شعر العجم فارسی شاعری کی تنقیدی تاریخ ہے۔ اس کی چوتھی جلد اصولی مباحث پر مشتمل ہے اس میں انہوں نے اصول شعر واضح کئے ہیں۔ اور شاعری کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے۔ انہوں نے شعر العجم جلد چہارم کے باب اول میں یہ بحثیں اٹھائی ہیں:

۱۔ شاعری کی حقیقت۔

۲۔ شاعری کے اصلی عناصر۔

۳۔ محاکات یعنی شاعرانہ مصوری کی تعریف۔

۴۔ تخیل کی حقیقت۔

۵۔ حسن الفاظ۔

اور ان سے متعلق دوسرے مباحث۔

شبلی شعر کی حقیقت بیان کرتے ہوئے اس کی تعریف یوں کرتے ہیں:

"جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے اس لئے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ

جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے"۔

(شعر العجم، جلد چہارم، صفحہ: ۴)

شبلی نے اس ضمن میں شاعری اور واقعہ نگاری کا فرق شاعری اور خطابت کا فرق بھی واضح کیا ہے۔

شاعری کے اصلی عناصر پر بحث کرتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں:

"شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے۔ محاکات اور تخیل"۔

(شعر العجم، جلد چہارم، صفحہ: ۸)

محاکات کی وضاحت کرتے ہوئے شبلی نے شاعرانہ مصوری اور مصوری میں فرق واضح کیا ہے۔ نیز شاعرانہ مصوری کی مصوری پر برتری واضح کی ہے۔ مصور تصویر کھینچتے ہوئے اصل کے عین مطابق تصویر کھینچتا ہے مگر شاعر تخیل سے کام لے کر اس میں بعض اضافے بھی کرتا ہے وہ مبالغے سے بھی کام لیتا ہے۔ شبلی نعمانی محاکات کی بحث کو پھیلا کر کردار نگاری اور تمدن و معاشرت کی حکاسی تک وسیع کر دیتے ہیں۔

تخیل پر بحث کرتے ہوئے انہوں نے اسے اختراعی قوت قرار دیا ہے جو تمام علوم کے پس منظر میں موجود ہے۔ انہوں نے تخیل پر بحث کو بہت پھیلا دیا ہے۔ شبلی تخیل کی تعریف یوں کرتے ہیں:

"تخیل طے شدہ اور مسلّم باتوں کو سرسری نظر سے نہیں دیکھتی۔ بلکہ دوبارہ ان پر تنقید کی نظر ڈالتی ہے اور بات میں بات پیدا کرتی ہے"۔

(شعر العجم، جلد چہارم، صفحہ: ۳۵)

تخیل نہ صرف نظری باتوں پر غور و فکر کرتا ہے بلکہ یہ بدیہی باتوں پر بھی غور و فکر کرتا ہے۔ شبلی تخیل کی بے اعتدالی کو مناسب نہیں سمجھتے۔ وہ تخیل کے لئے محالات اور ممکنات دونوں پر غور و فکر کو ضروری سمجھتے ہیں۔

محاکات اور تخیل پر بحث کے بعد وہ تشبیہ و استعارہ پر بحث کرتے ہیں۔ مگر تشبیہہ و استعارہ پر الگ سے بحث ایک عجیب مغالطہ پیدا کرتی ہے یوں لگتا ہے کہ محاکات اور تخیل سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ خارج سے شاعری میں داخل کئے جاتے ہیں۔ شبلی تشبیہہ و استعارہ کے لئے دو باتیں ضروری خیال کرتے ہیں یعنی جدت اور لطفِ ادا۔ نادر اور جدید تشبیہہ بھی

کثرتِ استعمال سے اپنا لطف کھو دیتی ہے۔ ایسے ہی تشبیہ و استعارہ کی پیش کش میں اگر لطفِ ادا موجود نہ ہو تو یہ بے کار جاتی ہے۔ اسی طرح بہت سے مضامین کو اگر براہِ راست بیان کیا جائے تو بے لطف ہو جاتا ہے۔ مگر تشبیہ و استعارہ سے نہ صرف محاکات کا کام لیا جاتا ہے بلکہ مضمون میں ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ تشبیہ و استعارہ دراصل تخیل اور محاکات سے بھی بنا لیتے ہیں۔ آگے بڑھیں تو تخیل اور محاکات بھی دو نہیں ہیں۔ بلکہ ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں۔

حسنِ الفاظ پر بحث کرتے ہوئے شبلی نے ابن رشیق کے ایک حوالے سے بحث کا آغاز کیا ہے۔ لفظ و معنی کی بحث میں شبلی کا جھکاؤ الفاظ کی طرف ہے، وہ لکھتے ہیں:

" حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاپردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔"

(شعرالعجم، جلد چہارم، صفحہ: ۶۸)

" موازنہ انیس و دبیر" میں مولانا شبلی نے اردو کی ایک اہم صنف مرثیہ کے دو بڑے شاعروں کا تقابلی جائزہ لیا ہے۔ یہ تقابلی تنقید کی ایک اہم مثال ہے۔ موازنہ کے پہلے باب میں مصنف نے مرثیہ کی تاریخ قلم بند کی ہے۔ انھوں نے عرب میں مرثیہ کے آغاز و ارتقا پھر فارسی میں مرثیے کے آغاز و ارتقاء کے بیان کے بعد اردو میں اس صنف کی آمد اور ترقی پر روشنی ڈالی ہے۔ اس باب کو پڑھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا کے نزدیک اس صنف کی ادبی خصوصیات کی بہ نسبت اس کی تاریخ اور ظاہری خصوصیات زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔

موازنہ کا سب سے اہم حصہ وہ ہے، جس میں میر انیس کی شعری خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ اس میں دو بنیادی عنوانات اور پھر ان کے ذیلی عنوانات ہیں یعنی فصاحت اور بلاغت اس سلسلے میں مولانا کی پیش کردہ بلاغت کی تشریح اور اس کی مثالوں میں کوئی اتحاد نظر نہیں آتا۔ مولانا نے واقعہ نگاری، منظر نگاری، جذبات نگاری کے عنوانات کے تحت عمدہ مثالیں اکٹھی کی ہیں۔ موازنہ میں مولانا نے بے شمار موضوعات چھیڑے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں:

" موازنہ میں بہت سے اور موضوعات چھڑ گئے ہیں۔ میر انیس کے سلاموں اور رباعیوں پر بھی ابواب ہیں۔ اور ان کی مثالیں بھی بصیرت افروز ہیں۔ پھر معمولی تکنیکی باتوں پر مثلاً اعتراضات سرقات پر بھی کافی نکتہ چینی ملتی ہے۔ ان سب کے علاوہ ایک

موضوع ہے جو خاص طور پر توجہ کے قابل ہے۔ یہ میر انیس اور مرزا دبیر کا موازنہ ہے اس کی اہمیت یوں بھی سب سے زیادہ ہے کہ اس پر مولانا نے پوری تصنیف کا نام رکھنا مناسب سمجھا۔ یوں تو پوری تصنیف میں موقع و بے موقع مولانا مرزا دبیر کا بھی ذکر نے ہی آتے ہیں اور جس قدر میر انیس سے عقیدت داری کا اظہار کرتے ہیں اسی قدر مرزا دبیر سے نفرت دکھاتے ہیں۔"

(اردو میں تنقید، صفحہ: ۱۱)

مولانا شبلی کی کتاب "موازنہ انیس و دبیر" نے اردو والوں کے ذوق شعر پہ گہرے اثرات مرتب کئے ہیں اب بھی ان کی آراء کو اٹل مانا جاتا ہے۔ مگر شعر العجم کی تنقیدی اہمیت اس کے مقابلے میں ثانوی ہوگئی ہے۔

جدید اردو ادب کے ارکان خمسہ میں سے آزاد، حالی اور شبلی کے علاوہ سرسید اور نذیر احمد کے تنقیدی خیالات بھی ملتے ہیں۔ مگر یہ دونوں باقاعدہ نقاد نہیں ہیں۔ سرسید احمد خاں نے تہذیب الاخلاق (مارچ ۱۸۷۲ء) کے ایک مضمون میں پرانی شاعری پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے بعض باتیں کہی ہیں، جن سے ان کے نظریۂ فن پر روشنی پڑتی ہے۔ ان کے نزدیک شاعری جذبات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بلکہ نیک جذبات کے اظہار کا وسیلہ ہے۔

نذیر احمد کے ناول توبۃ النصوح کا نصوح جب اپنے بیٹے کلیم کا کتب خانہ جلاتا ہے تو اس کے قدیم شاعری پر خیالات دراصل نذیر احمد کے ہی خیالات ہیں۔

ان کے بعد تنقید بیسویں صدی میں داخل ہو جاتی ہے۔ بیسویں صدی کی ادبی تنقید کے بارے میں ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں:

"ہم عصر تنقید میں کیا ہے۔ جو آزاد، شبلی اور حالی کے کارناموں کا مقابلہ کر سکے۔ بے شک ادبی جائزے کا بہت کام ہوا ہے، مگر یہ کام ریسرچ سکالروں کی محنت تو ظاہر کرتا ہے مگر تنقیدی بصیرت سے عاری ہے۔ بیسویں صدی کی تنقید کا بڑا ماحصل غالب کی دریافت ہے۔ جیسا کہ پچھلی صدی میں جرمنی اور انگلینڈ میں نقادوں نے شیکسپیئر کو دریافت کیا تھا۔"

(TWENTIETH CENURY URDU LITERATURE PAGE: ۳۲۹)

غالب کی حمایت میں پہلا کام ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کا "محاسن کلام غالب" ہے۔

یہ ایک غیر معتدل اور انتہا پسندانہ کتاب ہے۔ مصنف مذکور پیروی مغربی میں ایسے گم ہوئے ہیں کہ کہیں سے کہیں جا پہنچے ہیں۔

بجنوری اپنے مقالے کے آغاز میں لکھتے ہیں :

ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید اور دیوان غالب ‘‘

(محاسن کلام غالب مشمولہ غالب نام آور، صفحہ : ۱۹۸)

اس کے بعد مبالغہ کی تمام بلندیاں چھو کر نیچے آتے ہیں اور بعض لوگوں کی مغرب زدگی کو نشانہ تمسخر بناتے ہیں۔ صلاح الدین خدا بخش نے غالب کا موازنہ المانی شاعر ہائن رش ہائنے سے کیا۔ بجنوری اس پر سخت تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

’’ تنازع للبقا میں مغلوب ہو کر ایشیائی ایسے مرعوب ہو گئے ہیں کہ اپنے ہر فعل و خیال کا موازنہ مغربی اقوال و آراء سے کرنے لگے ہیں۔ یہ وہ غلامی ہے جس کی زنجیروں کو تلوار بھی نہیں کاٹ سکتی۔ پس کیا تعجب ہے، اگر اس یورپ زدگی کے زمانے میں طالب علم اور انگریزی تعلیم یافتہ مرزا غالب کا ورڈس ورتھ اور ٹینی سن سے مقابلہ کرتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ افسوس یہ کوتاہ نظر یہ نہیں جانتے کہ شاعری اور تنقید پر کیا نادانستہ ظلم ہوتا ہے‘‘

(محاسن کلام غالب مشمولہ غالب نام آور، صفحہ : ۲۰۰)

اس کے بعد صلاح الدین خدا بخش پر بڑے غصے میں گرجتے برستے ہیں لیکن فوراً ہی خود ہی اس جرم کا ارتکاب کر لیتے ہیں یعنی خود ہی لکھ لیتے ہیں :

’’ دنیا میں اگر کسی شاعر سے غالب کا مقابلہ ہو سکتا ہے تو وہ شعرائے المانیہ کا تاج یوحنا۔ ولف گانگ فان گوئٹے المعروف بہ گوئٹے ہے ‘‘

(حوالہ مذکور، صفحہ : ۲۰۱)

اس کے بعد بجنوری نے مغرب کے ہر قابل ذکر نقاد سے غالب کا موازنہ کیا ہے اور مغربی ادب کی ہر خوبی غالب کے یہاں دریافت کی ہے۔ بجنوری نے غالب کی تحسین میں انتہائی رویہ اختیار کیا ہے۔ اس طرح انہوں نے غالب کو ہر وہ شے ثابت کیا ہے جو ان کے نزدیک عظمت کی حامل ہے۔ انہوں نے غالب کو عظیم شاعر، فلسفی، صوفی اور سائنس دان ثابت کیا ہے۔ ان کی تنقید میں تشریح بھی ہے اور تقابل بھی۔ مگر سب کچھ پر

ایک رومانوی انداز غالب ہے۔

بجنوری کی تنقید کا ردعمل ڈاکٹر لطیف ہیں۔ انہوں نے غالب کی عظمت کا اعتراف کرنے کی بجائے ان کی تنقیص کی۔ غالب کے بارے میں معتدل رویہ ڈاکٹر شیخ محمد اکرام کے ہاں ملتا ہے۔

محمد حسین آزاد نے شاعری کی ابتدا ولی دکنی (م ۱۷۰۷ء) سے کی تھی۔ آزاد کی دکنی ادب سے بے خبری کی بدولت ولی اردو شاعری کا باوا آدم کہلایا۔ عبدالحق نے اس غلط فہمی کو دور کیا۔ وہ تنقید میں مغرب سے متاثر ہیں، مگر ان کا بیشتر کام تنقید نہیں تحقیق ہے۔ ان کی تنقید کی بنیاد تحقیق پر ہے۔

عبدالحق نے مختلف کتب پر مقدمات لکھے یہی ان کا تنقیدی و تحقیقی سرمایہ ہیں۔ ان کا سب سے قابل ذکر مقدمہ کلام میر پر ہے۔ اس مقدمے میں انہوں نے میر کے حالات کے سلسلے میں مستند معلومات بہم پہنچائی ہیں اور بہت سی غلط فہمیوں کو رفع کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی میر کی شاعرانہ عظمت دریافت کی ہے۔ انہوں نے میر کی شاعری کا ان کے دور پر اثر اور ان کے دور کے سماجی حالات دکھانے میں بھی محنت اور دقتِ نظر کا ثبوت دیا ہے۔ بعض شعراء سے میر کے کلام کا موازنہ و مقابلہ کرتے ہوئے بھی تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔

عبدالحق کا دوسرا مقدمہ مسدس حالی پر ہے مگر اس میں وہ مسدس کی زبان و بیان کی خوبیاں دکھانے سے آگے نہیں بڑھے۔

تیسرا اور چوتھا مقدمہ سید محمد اثر کے کلام پر ہے۔ ایک 'دیوان اثر' پر اور دوسرا ان کی مثنوی خواب و خیال پر۔ ان مقدمات کی خوبی ایک نایاب شے کی دریافت اور اس کے بارے میں حقائق کی دریافت ہے۔ رہا ان کا تنقیدی پہلو تو وہ خاصا کمزور ہے۔ انہیں مدلل مداحی کہہ سکتے ہیں۔

اس کے علاوہ ان کے تین مقدمات نثری کتابوں پر ہیں۔ ایک خواجہ حسن نظامی کی "سیپارۂ دل" پر۔ یہ تو ایک قسم کا اشتہار ہے اور بس۔ دوسرا مقدمہ خطوط "عطیہ بیگم" پر ہے۔ اس میں انہوں نے اردو میں خطوط نگاری کا ایک جائزہ لینے کے بعد خطوط نگاری پر روشنی ڈالی ہے اور آخر میں شبلی کی خطوط نگاری پر بحث کرتے ہوئے، ان کی زندگی کی ڈرامائی کشمکش

کی تصویر بھی پیش کی ہے۔ نیز ان کے خطوط کی بے ساختگی، دلچسپی اور حسن کا مرقع خوبصورتی سے کھینچا ہے۔

آخری مقدمہ "باغ و بہار" پر ہے۔ اس میں باغ و بہار کے ماخذ اور اس کی لسانی حیثیت و اہمیت پر خوبی سے روشنی ڈالی ہے۔ اس کی افسانوی ادب میں اہمیت سے اعتناء نہیں کیا مگر اس کے باوجود ان کا بہترین مقدمہ یہی ہے۔

بہر حال عبدالحق کی اردو تنقید کی تاریخ میں اہمیت مسلم ہے۔

نیاز فتح پوری (م ۱۹۶۶ء) رومانوی تحریک کے نمایاں فرد تھے۔ ان کی نظر صرف شعر کا جمالیاتی پہلو تلاش کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے ایک خط میں اکبر الہ آبادی کا اپنی نظر میں سب سے اچھا شعر یہ بیان کیا ہے۔

آرزو دل میں ہے اک شخص سے ملنے کی بہت
نام کیا لوں، کوئی اللہ کا بندہ ہوگا

نیاز تنقید کے سلسلے میں فن کار کی تخلیق اور اس کے اسباب و محرکات تلاش کرتے ہیں وہ ادب میں صرف جمالیاتی پہلو تلاش کرتے ہیں یا یہ بات کہ شاعر نے جو کچھ کہنا چاہا ہے اس میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ ان کی تنقیدوں میں سیماب اکبر آبادی اور مومن پر ان کے مضامین نمائندہ مضامین ہیں۔

"اگر میرے سامنے اردو کے تمام شعرائے متقدمین و متاخرین کا کلام رکھ کر (بہ استثنائے میر) مجھ کو صرف ایک دیوان حاصل کرنے کی اجازت دی جائے تو بلا تامل کہہ دوں گا کہ مجھے کلیات مومن دے دو۔ اور باقی سب کچھ اٹھا لو۔"

(انتقادیات، صفحہ ۷۳)

اس فیصلے میں کتنی قطعیت ہے۔ وہ ذاتی پسند کو بہت اہمیت دیتے ہیں جو رومانویں کی انا پرستی کا نتیجہ ہے۔

رومانوی تحریک کے سلسلے کا ایک بڑا نام فراق گورکھپوری کا ہے۔ فراق کی تنقید رومانی اور تاثراتی ہے۔ ان کی تنقید کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

"آواز کی پیاری، یہ ابلتی ہوئی جوانی، یہ بے کیف بے لاگ رچاؤ اور نکھار، یہ شوخ چٹیلی رنگینی، یہ دھن، یہ سُریلا پن، یہ رنگ، یہ رس، یہ کسک اور انگڑائیاں، ہم آج کسی اور

شاعری میں نہیں ملتی۔''

(اندازے، صفحہ: ۵۹)

ایسے ہی انھوں نے مصحفی کے کلام پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

''مصحفی کے کلام میں بے پناہ اشعار نہ سہی نرم نشتر نہ سہی، لیکن شبنم کی نرمی اور شعلۂ گل کی گرمی کا ایسا امتزاج ہے جو اس کی خاص اپنی چیز ہے۔ اس کے یہاں تنقید حیات نہ سہی، لیکن ایک مزاج حیات ہے اور یہ مزاج جاذب توجہ ہے۔ کیا ایک رچے ہوئے مزاج شاعری کی تخلیق، تنقید حیات نہیں۔ مصحفی محض ایک کم زمیر یا ایک کمتر سودا نہیں ہے۔ وہ ہے مصحفی، اس کی شاعری کا ایک تیکھی شخصیت اس کی عروس سخن کے خدوخال ہیں۔ جس کے کومل اور رسیلے قامت میں نئی جاذبیت، نئی دلکشی نیا سہاگ اور نیا جوبن ہے۔''

(اندازے، صفحہ: ۶۲)

فراق نے صرف تاثرات کے اظہار پر ہی اکتفا نہیں کیا، انھوں نے تنقید کے دوسرے دبستانوں سے بھی روشنی حاصل کی ہے۔ مثلاً حالی پر تنقید کرتے ہوئے ان کے سماجی و مادی ماحول کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ فانی پر اپنے مضمون میں انھوں نے نفسیاتی پہلو سے بھی خاصا اعتنا کیا ہے۔ اردو تنقید میں ان کا ایک کارنامہ کئی انگریزی تنقیدی اصطلاحات کا اردو ترجمہ بھی ہے۔

گورکھپوری کے فراق کے ساتھ دوسرے گورکھپوری یعنی مجنوں گورکھپوری بھی تاثراتی تنقید سے چلے تھے اور بالآخر ترقی پسند نقاد بن گئے۔ ان کی کتاب ''تنقیدی حاشیے'' تاثراتی تنقید کا عمدہ نمونہ ہے۔ میر سے ان کا شغف اسی زمانے سے ہے، جو ترقی پسندی کے دور میں بھی برقرار رہا۔ انھوں نے میر پر تنقید کرتے ہوئے لکھا:

''ہم اس شعر کی جامعیت اور ہمہ گیری میں کچھ اس طرح کھو جاتے ہیں کہ اس کی انفرادیت کی طرف بھولے سے بھی خیال نہیں جاتا اور ہمیں اس بات پر غور کرنے کی مہلت نہیں ملتی کہ میر کی زندگی میں واقعی کوئی ایسی حالت گزری تھی لیکن یہ شعر اگر عین اس وقت نہیں، تو اس وقت کہا گیا جب کہ میر کو واقعی کوچۂ یار یعنی اکبر آباد چھوڑنا پڑا۔

(تنقیدی حاشیے، صفحہ: ۹۷)

پیرویِ مغرب کے دلدادہ نقادوں میں کلیم الدین احمد کا ذکر خصوصی اہمیت کا حامل ہے انہوں نے اردو تنقید پر ایک نظر، اردو شعر پر ایک نظر، اردو زبان اور فن داستان گوئی اور عملی تنقید جیسی کتابیں لکھیں۔ ان میں اول الذکر دو کتابوں نے بہت دھوم مچائی۔ یوں لگا جیسے شیشے کے گھر میں ہاتھی گھس آیا ہے جس نے ہر شے کو تہس نہس کر دیا ہے۔ انہوں نے اردو تنقید پر ایک نظر میں تذکروں کی اہمیت سے یکسر انکار کر دیا ہے۔ حالانکہ ان کی ادبی اہمیت نہ سہی ایک تاریخی اہمیت تو ضرور ہے۔ انہوں نے تذکروں کو بری طرح ٹھکرا دیا ہے۔ حالانکہ قدیم ادب پر دھندلی سی روشنی انہی تذکروں کے ذریعے پڑتی ہے۔ انہوں نے آزاد اور شبلی کی ناقدانہ حیثیت کو بری طرح ٹھکرایا ہے۔ خصوصاً آزاد کو تو بے طرح رد کیا ہے۔ رہا حالی تو اس کے اندازِ بیان کو تو سراہا ہے مگر اس پر مغرب سے خیالات ادھار مانگنے اور ادھار نہ مانگنے کا دوہرا الزام بھی لگایا ہے۔

انہوں نے مارکسی تنقید کو بھی بری طرح ٹھکرایا ہے۔ انہوں نے انسان کی مادی ضروریات کو ذہنی ضروریات کے مقابلے میں ثانوی حیثیت دی ہے جو کہ محلِ نظر ہے۔ ایسے ہی انہوں نے اردو کے ہر چھوٹے بڑے نقاد کو ٹھکرایا ہے۔ ان کے نزدیک تنقید پوسٹمارٹم کی منزل پر پڑی ہے۔ اور وہ نشتر لئے اس کا پوسٹ مارٹم کر رہے ہیں۔ "اردو شعر پر ایک نظر" میں انہوں نے غزل کو "نیم وحشی صنفِ سخن" کہا ہے۔ یہ مشرقی مزاج سے بے خبری کی دلیل ہے۔ کلیم الدین احمد صوبہ جاتی تعصب کا شکار ہو گئے ہیں۔ ان کے اس اندازِ فکر نے ان کا اعتبار و اعتماد بہت گھٹا دیا ہے۔ مگر اس کے باوجود ان کی تنقیدی بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی کتاب اردو زبان اور فن داستان گوئی کی اہمیت اس کا فن اور اس کے امکانات کا جائزہ لیا ہے یقیناً یہ ایک قابلِ قدر تصنیف ہے۔

۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین قائم ہوئی۔ اس نے ادب پر ہمہ گیر اور دور رس اثرات مرتسم کئے۔ ترقی پسند مصنفین نے مارکس کے جدلیاتی مادیت کے اصول کو ادب میں اپنایا اور اس طرح ترقی پسند نقادوں کا ایک پورا گروہ سامنے آیا۔ ترقی پسند تنقید پر ایک اہم مضمون اختر حسین رائے پوری کے "ادب اور زندگی" کے نام سے

لکھا۔ اس میں انھوں نے مارکسی ادب کے بنیادی اصول متعین کئے۔ اس دور کے ترقی پسند نقادوں میں سے احتشام حسین اور آل احمد سرور نے اہمیت حاصل کی۔

اختر حسین رائے پوری کا مقالہ ادب اور زندگی" ترقی پسند ادب کا منشور تھا۔ اس میں انھوں نے لکھا:

"اول صحیح ادب کا معیار یہ ہے کہ وہ انسانیت کے مقصد کی ترجمانی اس طریقے سے کرے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے اثر قبول کر سکیں۔ اس کے لئے دل میں خدمت خلق کا جذبہ پہلے ہونا چاہیئے۔

دوم ہر ایماندار اور صادق ادیب کا مشرب یہ ہے کہ قوم و ملک اور رسم فرائض کی پابندیوں کو ہٹا کر زندگی یگانگی اور انسانیت کی وحدت کا پیغام سنائے۔

سوم ادیب کو رنگ و نسل اور قومیت اور وطنیت کے جذبات کی مخالفت اور اخوت اور مساوات کی حمایت کرنی چاہیئے۔ اور تمام عناصر کے خلاف جہاد کا پرچم بلند کرنا چاہیئے۔"

(ادب اور انقلاب، صفحہ: ۲۴، ۲۵)

اس مقالے میں گورکی کے خیالات کی بازگشت واضح سنائی دیتی ہے۔ انجمن ترقی پسند کے ساتھ ہی حلقہ ارباب ذوق لاہور وجود میں آیا۔ میرا جی نے اس میں شامل ہو کر اس میں تنقید کی روایت کو بھی شامل کر دیا۔ میرا جی کی کتاب "اس نظم میں" میں پچاس نظمیں شامل ہیں۔ انھوں نے ان کا تجزیہ کیا ہے۔ اس میں انھوں نے ہیئت کا خیال نہیں رکھا۔ آزاد، معریٰ، پابند، مثنوی نما، ساقی نامہ اور رباعیات تک اس میں شامل کی ہیں۔ میرا جی نے اس تنقید میں خامیوں کی طرف توجہ کم دلائی ہے، اس لئے ان کی حیثیت ایک مشفق یا مربی کی ہو جاتی ہے۔ البتہ ترقی پسند شاعری پر کافی ریمارکس دیئے ہیں، بلکہ پیش لفظ میں تو وہ ترقی پسندوں کو کوسنے بھی دینے سے باز نہیں آئے۔ میرا جی جبلت کی آزاد زندگی کے قائل تھے، اس لئے وہ شاعری میں ابہام کے حامی ہیں۔ وہ ابلاغ کو قاری کا دردِ سر خیال کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں دور حاضر میں شاعری میں ابہام کی ایک بڑی وجہ اس کا انفرادی ہوتا ہے۔ میرا جی نے اپنی کتاب کے ذریعے بہت سی نظموں کے ابہام دور کئے ہیں۔

میرا جی نے اپنی کتاب "مشرق و مغرب کے نغمے" میں مشرق و مغرب کے بہت سے شعراء کا جائزہ لیا ہے۔ اس میں انھوں نے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں سے ادب پارے کو جانچنے کی سعی کی ہے۔ وہ ادب کے سیاسی و سماجی پس منظر اور شاعر کی تحلیل نفسی کو بیک وقت یکساں اہمیت دیتے دکھائی دیتے ہیں۔

طنز و مزاح

مزاح کیا ہے؟ اس سوال کا جواب سٹیفن لی کاک نے ان لفظوں میں دیا ہے
"یہ زندگی کی ناہمواریوں کے اس ہمدردانہ شعور کا نام ہے جس کا فنکارانہ اظہار ہو جائے"

(بحوالہ اردو ادب میں طنز و مزاح از وزیر آغا، صفحہ ۴۰)

مزاح مسکراہٹ اور خوش طبعی کو پیدا کرتا ہے۔ اور زندگی سے دلچسپی میں اضافے کا باعث ہوتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے مزاح کو مندرجہ ذیل عناصر کی رہین منت قرار دیا ہے:

(۱) موازنہ
(۲) رعایت لفظی
(۳) مزاحیہ صورت واقعہ
(۴) مزاحیہ کردار
(۵) پیروڈی
(۶) طنز

پہلی صورت میں ایسی دو چیزوں کا موازنہ کیا جاتا ہے۔ جن میں بیک وقت

مطابقت اور تضاد پایا جائے۔ مثلاً کنہیا لال کپور کا مشہور فقرہ ہے۔

"شیخ سعدی سے شیخ چلی تک اس بات پر متفق ہیں۔"

دوسری صورت میں رعایت لفظی سے مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ اس صورت میں ایک لفظ ایک سے زیادہ معنی میں استعمال ہوتا یا تجنیس لفظی کے ذریعے مزاحیہ صورت پیدا کی جاتی ہے۔

تیسری صورت میں توقع اور صورت حال کے تضاد سے مزاح پیدا کیا جاتا ہے یہ صورت مغربی مزاح میں عام ہے اردو میں پطرس نے اس طریقے سے مزاح پیدا کیا ہے۔

چوتھی صورت میں زندگی کی عام روش سے ہٹ کر کردار پیش کیا جاتا ہے جو اپنے کو مکمل خیال کرتا ہے مگر حقیقتاً نامکمل ہوتا ہے اس کی تین اقسام ہیں ۱۔ مسخرہ ۲۔ مزاحیہ کردار ۳۔ احمق۔ پہلی قسم میں "خوجی" کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ جب کہ چچا چھکن دوسری قسم کی ایک اچھی مثال ہے۔ جب کہ تیسری صورت اردو ادب میں نہیں ہے۔

پانچویں صورت میں کسی اندار یا تصنیف کا مضحکہ اڑایا جاتا ہے۔ ایک سنجیدہ موضوع کو غیر سنجیدہ موضوع میں بدل کر مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔

چھٹی صورت طنز ہے۔ اسے مزاح سے الگ بھی پہچانا جاتا ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے اس کی تعریف یوں کی ہے:

"زندگی کے مضحک، قابل گرفت اور تنفر انگیز پہلوؤں پر مخالفانہ اور طریفانہ تنقید اصطلاح میں طنز کہلاتی ہے۔"

(کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ: ۱۲۱ - ۱۲۰)

طنز صنف ادب نہیں صفت ادب ہے۔ یہ عام طور پر مزاح کے ساتھ ظہور کرتی ہے اور مزاح کے ہی مختلف حربوں سے پیدا ہوتی ہے۔ بعض اوقات ایک ہی

مضمون کو طنز بھی کہا جا سکتا ہے ۔ اور مزاح بھی جیسے پطرس کا مضمون "کتے"۔ بہرحال طنزیہ و مزاحیہ ادب میں یہ دونوں صورتیں دوش بدوش آتی ہیں ۔ اردو ادب میں طنز و مزاح دورِ قدیم سے موجود ہے ۔ خصوصاً داستانیں طنز و مزاح سے بھری پڑی ہیں ۔ ان میں مزاحیہ کردار بھی ہیں ۔ مزاحیہ صورت واقعہ ہے، رعایت لفظی بھی اور موازنہ بھی ۔

۱۸۵۷ء کے بعد غالب کے خطوط میں طنز و مزاح کے بعض خوبصورت نمونے مل جاتے ہیں ۔ مگر بطور صنفِ ادب کے غالب نے اسے نہیں اپنایا ۔ ان کے ہاں مزاح کے کئی خوبصورت ٹکڑے ہیں جن میں غالب کی مزاح کاری کی حس پوری طرح جلوہ گر ہوئی ہے ۔ انھوں نے زیادہ تر رعایت لفظی کے سہارے مزاح پیدا کیا ہے ۔

سرسید کے بعض مضامین میں طنز و مزاح کے عناصر مل جاتے ہیں ۔ جیسے "بحث و تکرار" میں ایسے ہی انھوں نے اپنے مضامین میں کئی جگہ مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی، لیکن مزاح کو بطور صنف انھوں نے بھی نہیں اپنایا ۔

نذیر احمد کے ہاں بھی طنز و مزاح کی بعض صورتیں موجود ہیں ۔ مثلاً ایک مزاحیہ کردار، مرزا ظاہر دار بیگ "اردو مزاح میں ہمیشہ یادگار رہے گا ۔ مرزا ظاہر دار بیگ کا کردار دہلی کی کھوکھلی تہذیب کا نمائندہ ہے ۔

مزاح کو بطور صنف اپنانے کا سہرا سرسید کے مخالفین کے سر ہے ۔ یہ لوگ تھے اودھ پنچ کے لکھنے والے ۔ اس دور کے اہم ترین مزاح نگار رتن ناتھ سرشار ہیں سرشار کے مشہور ناول "فسانۂ آزاد" کا سارا ماحول ہی مزاحیہ ہے ۔ کہیں افیون کی مجلس ہے اور کہیں بٹیر بازی ہو رہی ہے ۔ کہیں مصاحب کسی عقل کے اندھے نواب کے بٹیر کی تعریف کر رہے ہیں ۔ سرشار نے پورے ماحول کو مزاحیہ انداز میں پیش کیا ہے اور لکھنوی زندگی کی ساری ناہمواریاں سمیٹ دی ہیں ۔ ان کے مزاح کا ایک

پہلو مزاحیہ کردار خوجی کی تخلیق ہے۔ خوجی شیخی باز لکھنوٹ کی علامت ہے۔ جس کے دعووں اور وجود میں مکمل تضاد ہے۔ یہاں ایک عیب بھی پیدا ہو گیا ہے۔ سرشار کبھی کبھی عملی مذاق پر اتر آتے ہیں۔ ان کے ہاں تمسخر، طنز، مزاحیہ صورت واقعہ رعایت لفظی، موازنہ سب حربوں سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔

اودھ پنچ کے ایڈیٹر سجاد حسین تھے اور اہم لکھنے والے تھے۔ تربھون ناتھ ہجر، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، بابو جوالا پرشاد برق، احمد علی، شوق، منشی احمد علی کسمنڈوی اور نواب سید محمد آزاد۔

اودھ پنچ کا بنیادی موضوع ۱۸۵۷ء کے بعد پیدا ہونے والی نئی تبدیلیوں کے خلاف ردعمل کا اظہار تھا۔ اودھ پنچ نے مزاح نگاری کو ایک تحریک کی صورت میں فروغ دیا۔

اودھ پنچ کے ایڈیٹر سجاد حسین نے "حاجی بغلول"، "طرحدار لونڈی" اور "احمق الدین" کے نام سے مزاحیہ ناول لکھے۔ نیز اودھ پنچ میں ان کے کئی مزاحیہ خطوط اور مضامین شائع ہوئے۔ ان کے ہاں مزاح کی کئی صورتیں ملتی ہیں۔

اودھ پنچ کے باقی لکھنے والوں میں سے مچھو بیگ نے ستم ظریف کے نام سے کئی مزاحیہ مضامین لکھے۔ جو زبان و بیان کی خوبی اور ہلکے مزاح کی وجہ سے مشہور اور مقبول ہوئے۔

تربھون ناتھ ہجر نے فسانہ آزاد کا انداز اپنانا چاہا مگر ان کے ہاں سرشار کی سی روانی پیدا نہ ہو سکی۔ جوالا پرشاد برق نے تراجم میں نام پیدا کیا۔ احمد علی کسمنڈوی نے اودھ کی کھوکھلی معاشرت کو نشانۂ تمسخر بنایا۔

مگر ان سب میں سے نواب سید محمد آزاد زیادہ کامیاب ہوئے۔ انہوں نے نوابی دربار کے نام سے ایک ڈراما لکھا جس میں اودھ کی نوابی زندگی پر طنز کی

عبید اللہ زاکانی کی طرز پر ایک مزاحیہ ڈکشنری بھی لکھی۔ انہوں نے اپنے خطوط میں مشرق و مغرب دونوں کی تہذیب کو نشانۂ طنز بنایا۔ یہ خطوط انہوں نے لندن سے لکھے تھے۔

انیسویں صدی کے آخر تک اودھ پنچ کا زور ٹوٹنے لگا۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں ہی رومانوی تحریک پروان چڑھنے لگی۔ اس دور کے لکھنے والوں میں سے مہدی افادی، محفوظ علی بدایونی، خواجہ حسن نظامی، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، پریم چند، سجاد انصاری، قاضی عبدالغفار اور ملا رموزی کے نام طنز و مزاح کے سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔

مہدی افادی سنجیدہ لکھنے والے تھے۔ ان کے مضامین میں مزاح کم ہے مگر ترکیب میں سنجیدگی اور مزاح کا بڑا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ مثلاً سید سلیمان کے شب عروسی کو بیمار ہو جانے کا تذکرہ ان کے نام خط میں یوں کرتے ہیں:

"تجھے بستر شکن ہونا تھا وہ شاعری کی اصطلاح میں شکنِ بستر نکلا"

حکایت مہدی بحوالہ اردو ادب میں طنز و مزاح از وزیر آغا صفحہ: ۱۶۸)

میر محفوظ علی بدایونی نے شمع بے نور، ملا بڈھیا ہوی اور دیگر قلمی ناموں سے ہمدرد اور دوسرے اخباروں میں مزاحیہ مضامین لکھے۔ ان میں لفظی حربوں سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ ان کی تحریروں میں روانی اور آمد ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی کتاب "چٹکیاں اور گدگدیاں" کے مضامین ان کی لفظی صنعت گری کا اچھا نمونہ ہیں۔

سلطان حیدر جوش نے مغربی مزاح کے لہجے کو اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی اگرچہ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔

سجاد حیدر یلدرم ایک مزاح نگار کی صفات سے متصف تھے۔ "مجھے میرے

دوستوں سے بچاؤ" ان کی مزاح نگاری کا اچھا نمونہ ہے۔

سجاد انصاری کے بعض فقرے مزاحیہ ہیں اور پریم چند کے چند افسانوں پر مزاح غالب ہے۔ قاضی عبدالغفار کے ناولوں "مجنوں کی ڈائری" اور "لیلیٰ کے خطوط" میں طنزیہ رنگ غالب ہے مگر کہیں کہیں مزاحیہ جملے بھی تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ ملا رموزی کی تحریروں پر البتہ ظرافت غالب ہے۔ وہ اکثر "وفات" میں کے پردے میں دوسروں کا تمسخر کا نشانہ بناتے ہیں۔ انہوں نے "گلابی اردو" سے مزاح پیدا کرنے کا نیا تجربہ کیا۔ یہ قرآن مجید کے قدیم اردو ترجموں کی پیروڈی ہے۔

نیاز فتح پوری کو مولوی سے کد تھی۔ انہوں نے کئی خوبصورت مضامین میں طنز و مزاح کے نقوش ابھارے ہیں۔ ان کے مزاحیہ مضامین اگرچہ چند ایک ہیں۔ مگر بالواسطہ مزاح، سنجیدگی اور ظرافت کے امتزاج کی بدولت اچھے مزاحیہ ادب میں شمار کئے جا سکتے ہیں۔ ایسے ہی مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی اپنے چند ایک مضامین میں مزاحیہ انداز اختیار کیا ہے۔ جو کہ بہت کامیاب رہا ہے۔

بیسویں صدی کے ربع دوم میں اردو طنز و مزاح ایک نئے دور میں داخل ہو جاتا ہے۔ اودھ پنچ والوں کے ہاں مزاح کی براہ راست صورتیں ملتی ہیں اور رومانوی تحریک کے ادیبوں کے ہاں بالواسطہ مزاح زیادہ ملتا تھا۔ اس جدید دور میں مزاح بطور صنف ادب کے سامنے آیا۔ اودھ پنچ والوں کے ہاں مزاح کی صنف تو تھی مگر اس کا ادب ہونا مشکوک تھا۔ اور رومانویوں کے ہاں مزاح صنف ادب نہ تھا۔ صفتاً ادب تھا۔ اس دور میں بطور صنف ادب کے واضح صورت اختیار کر گیا۔

مرزا عظیم بیگ چغتائی کے ہاں عملی مذاق سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ مرزا عظیم بیگ بیمار آدمی تھے، ان کے دل میں شرارتیں کرنے کی شدید خواہش تھی ان کی یہ شرارتیں ان کے مزاحیہ ناولوں کولتار، خانم، شریر بیوی وغیرہ میں مل جاتی ہیں۔

ان کے ہاں واقعہ، کردار اور لفظ تینوں کے ذریعے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔

شوکت تھانوی نے بھی عملی مذاق کو مزاح میں جائز قرار دیا۔ ان کے ہاں بھی الفاظ اور محاورے کے ذریعے لطائف اور ظرائف کے ذریعے فقرے بازی اور عملی مذاق کے ذریعے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ انھوں نے بہت لکھا، اس لئے ان کے ہاں مزاح کا مرتبہ ہر جگہ یکساں نہیں ہے۔ البتہ ان کی بعض تحریروں کو اچھے مزاحیہ ادب میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے ایک مزاحیہ کردار "قاضی جی" بھی تخلیق کیا۔

اردو ادب میں احمد شاہ پطرس (۱۸۹۸ء — ۱۹۵۸ء) ایک چھوٹی سی کتاب "پطرس کے مضامین" کے سہارے زندہ ہیں۔ پطرس کے بارے میں عام طور پہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے مزاح کے مغربی انداز کو اپنایا مگر ان کے صرف ایک مضمون "میبل اور میں" کا پس منظر مغربی ہے۔ باقی سب ہمارے ہی ماحول میں لکھے گئے ہیں۔ ہاں انھوں نے مزاح پیدا کرنے کا انداز مغرب سے لیا ہے۔ مغرب میں عام طور پر مزاحیہ صورت واقعہ سے مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ پطرس کے ہاں بھی یہ طریق کار ملتا ہے۔ ان کے اکثر مضامین مرحوم کی یاد میں "کتے"، "سویرے جو کل میری آنکھ کھلی" میں مزاحیہ صورت واقعہ سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔

پطرس کے ہاں خالص مزاح ملتا ہے۔ ان کے ہاں مزاح نگاری کے لئے موازنہ، مبالغہ، کردار، واقعہ، اسٹائل پیروڈی وغیرہ کے حربے استعمال کئے گئے ہیں مگر مزاحیہ صورت واقعہ سب پر غالب ہے۔

پطرس لفظوں کے سہارے بھی مزاح پیدا کرتے تھے۔ جیسے "لاہور کا جغرافیہ" میں صوفیاء کی چار اصطلاحات کو لفظی معنوں میں استعمال کر کے مزاح پیدا کیا ہے۔

موازنہ کے سلسلے میں "کتے" ایک اچھی مثال ہے۔ کتوں کے بھونکنے کے لئے طرح مصرع، غزل دوغزلہ، سہ غزلہ وغیرہ اصطلاحوں کا استعمال کر کے انھوں نے شاعروں

اور کتوں کو آمنے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔

مبالغہ مزاح کے لئے ضروری ہے پطرس نے بھی اکثر جگہ مبالغے سے کام لیا ہے "لاہور کا جغرافیہ" میں مبالغہ کی صورتیں کئی جگہ موجود ہیں۔

پطرس کے ہاں مزاحیہ کردار نہیں ہے مگر ان کے مضامین کا واحد متکلم کئی جگہ مزاحیہ کردار کا روپ دھار گیا ہے۔ مثلاً "مرید پور کا پیر" کا واحد متکلم خاصی حد تک مزاحیہ کردار بن گیا ہے۔

پطرس پیروڈی کے ذریعے بھی مزاح پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً ان کا مضمون "اردو کی آخری کتاب"، محمد حسین آزاد کی کتاب "اردو کی پہلی کتاب" کی پیروڈی ہے۔ ایسے ہی "لاہور کا جغرافیہ"، "پنجاب کا جغرافیہ" کی پیروڈی ہے۔ پطرس نے کمال فن سے تقلیبِ خندہ آور یا تحریف کا حربہ استعمال کیا ہے۔

پطرس اردو کے عظیم مزاح نگار ہیں۔ ان کے ہاں طنز پر مزاح حاوی ہے بہت کم طنزیہ صورت پیدا ہوتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر مزاح نگار تھے۔ ان کے مضامین کا دائرہ زیادہ تر طلباء اور تعلیمی اداروں پر محیط ہے۔ طالب علم اور خوش مزاجی لازم و ملزوم ہیں اس لئے ان کا مزاح فطری محسوس ہوتا ہے۔ کہیں آورد کا احساس نہیں ہوتا۔ پطرس کا سٹائل بھی مزاح کو جنم دیتا ہے۔ ان کی بہترین مثال ان کا دیباچہ ہے۔ یہ بذات خود ایک مزاحیہ مضمون ہے۔

پطرس نے "پطرس کے مضامین" کے علاوہ چند مزید مزاحیہ مضامین لکھے جو نقوش کے پطرس نمبر میں شامل ہیں۔

فرحت اللہ بیگ (۱۸۸۴ء - ۱۹۴۷ء) نے محض سٹائل سے مزاح پیدا کیا ہے

فرحت اللہ کے مزاح کے بارے میں وزیر آغا رقمطراز ہیں:

"فرحت اللہ بیگ کا اسٹائل اپنی خوش مذاقی کے باعث بڑا مقبول ہے۔

اور اگرچہ بنیادی طور پر یہ انداز وہی ہے جسے محفوظ علی بدایونی نے اپنے مضامین کے سلسلے میں بڑی خوش اسلوبی سے رائج کیا تھا۔ تاہم اسے پروان چڑھانے اور خوش مذاقی کے صحیح معیار سے قریب تر کرنے کا سہرا فرحت اللہ بیگ کے سر ہے خوش مذاقی کے اس اسٹائل کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں واقعہ کردار یا موازنہ وغیرہ سے قہقہوں کو تحریک دینے کی کوشش نہیں کی جاتی بلکہ الفاظ اور جملوں کی شگفتہ کیفیت میں سمو کر پیش کیا جاتا ہے کہ دل و دماغ ایک نفسی انبساط میں ڈوب جاتے ہیں۔ ہونٹوں پر از خود تبسم پھیلتا چلا جاتا ہے۔

(اردو ادب میں طنز و مزاح، صفحہ: ۱۹۷)

فرحت کا مزاح لفظوں میں ہوتا ہے۔ ان کی زبان سلیس رواں دلکش اور دلی کا روزمرہ و محاورہ لئے ہوئے ہے۔ انہیں مشاہیر کی قلمی تصویریں کھینچنے میں کمال حاصل تھا اس کے دو کامیاب نمونے "نذیر احمد کی کہانی" اور "دلی کا یادگار مشاعرہ" ہیں۔ ان دونوں کتابوں میں انہوں نے کرداروں کو بھرپور طریقے سے پیش کیا ہے۔ نذیر احمد کی کہانی میں وہ بہت کھل کھیلے ہیں۔ اپنے استاد نذیر احمد کا خاکہ پیش کرتے ہوئے جو مزاحیہ زبان اپنائی ہے اس نے نذیر احمد کو جیتا جاگتا کردار بنا کر ہمارے سامنے پیش کر دیا ہے۔ زبان انتہائی بے تکلف ہے اور اسی بے تکلفی میں اس کتاب کا سارا حسن پوشیدہ ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے جہاں کہیں واقعہ نگاری کرنے کی کوشش کی ہے وہاں وہ اس قدر کامیاب نہیں ہو سکے۔ مثلاً "مردہ بدست زندہ" اور "نئی اور پرانی تہذیب کی ٹکر" ایسے کامیاب مضامین نہیں ہیں۔

فرحت اللہ کے ہم عصروں میں عبدالعزیز فلک پیما نے سٹائل سے مزاح پیدا کیا۔ اور انہوں نے مزاح کے اچھے نمونے پیش کئے۔

اس دور کے طنز و مزاح نگاروں میں رشید احمد صدیقی (۱۸۹۶ء — ۱۹۷۷ء) کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ انہوں نے مزاح نگاری کے لیے خوبصورت ادبی زبان اپنائی اور جملہ مزاحیہ حربے بھی۔ ان کے مضامین کے مجموعوں "خنداں"، "مضامین رشید"، "لفش ہائے رنگ رنگ" میں ان کا انداز بھرپور طور پر سامنے آیا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے اپنے خاکوں کے مجموعوں "گنج ہائے گراں مایہ"، "ہم نفسان رفتہ"، "ذاکر صاحب"، "ہمارے ذاکر صاحب" میں بھی مزاحیہ انداز اپنایا۔ نیز انہوں نے آپ بیتی "آشفتہ بیانی میری" بھی لکھی مگر یہاں صرف ان کے مزاحیہ مضامین کا تذکرہ کیا جائے گا۔

صدیقی صاحب کے ہاں موضوعات کا تنوع ہے۔ چارپائی سے الیکشن تک دیہاتی معالج سے ارہر کے کھیت تک ان کے موضوعات پھیلے ہوئے ہیں۔ وہ زیادہ تر لفظی حربوں سے مزاح پیدا کرتے ہیں مگر ان کے ہاں واقعہ، کردار وغیرہ سے بھی مزاح پیدا کرنے کی صورتیں عام ہیں۔ ان کا مضمون "الیکشن" مزاحیہ صورت واقعہ کی اچھی مثال ہے۔

صدیقی صاحب کے ہاں مزاح کے لئے ایک حربہ PARADOX (قول محال) بھی ملتا ہے۔ وہ اکثر قول محال سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کے یہ قول برجستہ اور برمحل ہوتے ہیں۔ قول محال ایسے بیان کو کہتے ہیں۔ جو بادی النظر میں معنوی تضاد کا شکار ہو۔ مثلاً ایک فقرہ ملاحظہ ہو:

"ایک دن یہی الیکشن کی فصل تھی۔"

صدیقی صاحب کے ہاں موازنے کی بعض بہت دلچسپ صورتیں ملتی ہیں۔ مثلاً:

"اس زمانے میں لوگ اپنی کمزوریوں اور دوسروں کی بیویوں کو آرٹ سمجھتے ہیں"

صدیقی صاحب کے مزاح کی ایک خامی ان کے "جملہ معترضہ" ہیں۔ جملہ معترضہ سے اکثر اوقات تاثر کی شدت میں کمی آجاتی ہے۔ ایسے ہی ان کے مزاح میں مقامی

رنگ بھی پایا جاتا ہے۔ جس نے ان کے دائرۂ اثر کو محدود کر دیا ہے۔ ان کے ہاں ایک اور کمزوری بھی ملتی ہے، وہ ہے بول و براز کا تذکرہ۔ جو بعض طبائع پر گراں گزرتا ہے۔ صدیقی صاحب کے سلسلے میں ان کے انداز بیان سے اعتنا کرنا بہت ضروری ہے۔ ان کا انداز بیان سادہ مگر دلچسپ ہے۔ اس میں غالب کی مخصوص دلکشی کی شمولیت سے اس کا رنگ اور نکھر گیا ہے۔

صدیقی صاحب کے ہاں کہیں کہیں طنز مزاح پر غالب آگئی ہے۔ مگر طنز میں گہری ہمدردی کی موجودگی نے اسے قابل نفرت نہیں بنایا بلکہ دلچسپ بنا دیا ہے صدیقی صاحب طنز و مزاح میں فلسفہ داخل کر دیتے ہیں۔ اس طرح ان کا ادب دو فریضے سرانجام دیتا ہے۔ مسرت اور تفکر۔ ان کی تحریریں پڑھ کر قاری مسکراتا بھی ہے اور اس کا ذہن سوچ پر مائل بھی ہوتا ہے وہ ہنسی ہنسی میں بڑے پتے کی باتیں بتا دیتے ہیں۔ اس دور کے مزاح نگاروں میں امتیاز علی تاج کو بھی نمایاں مقام حاصل ہے انہوں نے چچا چھکن جیسا مزاحیہ کردار تخلیق کر کے اردو مزاح میں اپنا مقام محفوظ کر لیا۔ یہ کردار دراصل ایک انگریزی کردار کا اردو روپ ہے۔ اس کی تخلیق تو نہیں تاج نے ذہانت اور فن کاری کا مظاہرہ کیا ہے۔

خاکہ

خاکہ انگریزی میں PEN POR TRAIT کو کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے قلمی تصویر کہہ لیجئے۔ اردو میں سوانح نگاری تو دور قدیم سے متعارف ہے، جس کے ہر عہد میں معیار بدلتے رہتے ہیں۔ مگر خاکہ نگاری دورِ جدید میں متعارف ہوئی ہے۔ خاکہ کسی شخصیت کے اصل چہرے تک رسائی کی ایک کوشش ہوتی ہے، اس لئے اس میں نہ تو واقعات کی زمانی ترتیب ہوتی ہے اور نہ زندگی بھر کی کہانی۔ بلکہ اس میں تو ایسے واقعات جمع کئے جاتے ہیں جو کسی شخصیت کی نقاب کشائی کر سکیں۔ اب ہر شخص دوسرے سے جدا ہے، اس لئے اس میں کوئی رسمی طریقہ کار اختیار کرنا یا رائج کرنا ممکن نہیں۔ جتنے شخص اتنے ہی طریقے۔ ہر شخص بے شمار خصوصیات کا مالک ہوتا ہے۔ اس کی زندگی کے بے شمار واقعات اس کے گرد بکھرے ہوئے ہوتے ہیں۔ مگر خاکہ نگار صرف ان واقعات کو سامنے لاتا ہے، جو اس کی اصل شخصیت کو سامنے لا سکیں۔

کسی شخصیت کو سمجھنے کے لئے ذاتی تعلق بہت ضروری ہے۔ اگر کسی شخص کا شخصِ خاکہ سے ذاتی تعلق ہوگا، تو وہ اس شخص کو پوری طرح سمجھ سکے گا ورنہ نہیں، اور یہ ذاتی تعلق ایک آدھ ملاقات پر مبنی ہونا کافی نہیں، کم از کم اتنی مدت کا تعلق ضروری ہے جب تک کہ فرد کی حقیقت کھل کر سامنے نہیں آجاتی ہے۔

خاکہ نگار کو اندازِ بیان کے سلسلے میں بھی خاصی احتیاط کی ضرورت ہے۔ خشک انداز بیان اس صنف کے لئے موزوں نہیں۔ اس کے لئے تو شگفتہ بلکہ ہلکا مزاحیہ رنگ درکار ہوتا ہے۔

خاکہ نگار کو شخصِ خاکہ سے ہمدردی ہونی چاہیئے۔ اسی لئے تو ایک اچھا خاکہ نگار شخصِ خاکہ کی کمزوریاں بیان کرنے کے ساتھ ان کی وجہ بھی بیان کرتا ہے تاکہ قاری اس کی غلطیاں آسانی سے معاف کر دے۔

خاکہ نگاری کے سلسلے میں قدیم تذکروں کو دیکھا جائے تو امید افزا صورت نظر نہیں آتی، اس سلسلے میں بالآخر محمد حسین آزاد پر نظر جاتی ہے مگر ان کے ہاں شخصیات کے خاکے نہیں ملتے صرف مرقعے ملتے ہیں۔ ان کے ہاں اشخاص کی تصاویر کے سلسلے میں دو باتوں کی کمی خاص طور پر کھٹکتی ہے۔ پہلی تو ان کے ہاں توازن کی کمی ہے۔ وہ اکثر جانبدار ہو جاتے ہیں۔ دوسری کمی یہ کہ انھوں نے لباس اور سراپا تو خوب دکھایا ہے۔ مگر لباس اور سراپا کے پیچھے چھپے آدمی کی شخصیت کے باطن میں جھانکنے کی قطعاً ضرورت روا نہیں رکھی۔ انھوں نے کرداروں کو خوب چلایا پھرایا ہے مگر ان کے اندر بہت کم جھانکا ہے۔ ان کے ہاں کرداروں سے زیادہ ایک مخصوص تہذیبی ماحول اہمیت رکھتا ہے۔

اردو خاکہ نگاری کے سلسلے میں پہلا نام فرحت اللہ بیگ کا ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے ۱۹۲۷ء میں اپنے استاد ڈپٹی نذیر احمد کا خاکہ لکھا۔ اس کے علاوہ دلی کا یادگار مشاعرہ "پھول والوں کی سیر" اور "ایک وصیت کی تعمیل" ان کے خاکے ہیں۔ فرحت اللہ نے ڈپٹی نذیر احمد کے خاکے "نذیر احمد کی کہانی" میں نہ صرف ایک عمدہ خاکہ قلم بند کر دیا ہے، بلکہ اس فن کی حدود بھی متعین کر دی ہیں۔ اس میں نذیر احمد کی بے شمار خامیاں ہیں۔ مگر کہیں بھی ان سے وحشت نہیں ہوتی اس میں مصنف نے نذیر احمد سے کئی بار شوخی کی ہے، مگر محبت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ "دلی کا یادگار مشاعرہ" میں اشخاص کی تصویریں ہیں۔ ان کے مکالمے بھی ہیں مگر ان کے باطن میں جھانکنے کی بہت کم سعی کی گئی ہے۔ اس کتاب میں صرف ایک شخص ہے جس کا خاکہ بھرپور ہے اور وہ ہے مومن خاں مومن۔ فرحت اللہ نے مومن کی شخصیت کو محبوب اور دلکش بنا دیا ہے لہٰذا اس کتاب میں دلی کی زوال پذیر تہذیب کی ادبی زندگی کی تصویر پیش کر دی ہے۔

خاکہ نگاری کے سلسلے کا دوسرا اہم نام رشید احمد صدیقی ہے۔ ان کے خاکوں میں اشخاص زندہ اور متحرک ہیں۔ انھوں نے بہت سے افراد سے جذباتی محبت کی ہے۔ اس محبت کا ایک منفی نمونہ ان کے خاکے "محمد علی جوہر" میں دکھائی دیتا ہے۔ اس میں انھوں نے "محمد علی" کی موت کا انتقام ان کے دشمنوں سے لینے کی کوشش کی ہے۔ رشید احمد کا انداز بیان شستہ سادہ اور پروقار ہے۔ ان کے ہاں شخصیات کی خوبیاں خامیاں کسی شخص کے منفی اور مثبت حوالے بن کر نہیں آتیں۔ بلکہ یہ سب خصوصیات ہیں جو ایک شخص کی تصویر

ہمارے ذاکر صاحب خاکوں کے مجموعے یادگار چھوڑے ہیں۔ کے مختلف رنگ اور لکیریں ہیں۔ انھوں نے گنج ہائے گرانمایہ، ہم نفسان رفتہ، ذاکر صاحب

خاکہ نگاری کے سلسلے کا تیسرا نام مولوی عبدالحق کا ہے۔ عبدالحق کی کتاب "چند ہم عصر" میں شخصیت سے پیار کرنے کی بجائے ان کے کارناموں سے پیار ملتا ہے۔ اس میں کارنامے متحرک ہیں اور شخصیات ذرا جامد سی ہیں۔ یہی اس کتاب کی کمزوری ہے۔ اس کتاب کی ایک کمزوری ان خاکوں کا سوانح یا سیرت کے قریب ہونا ہے۔

ان تین اہم ناموں کے تذکرے کے ساتھ ہی ایک کتاب کا تذکرہ ضروری ہے یہ کتاب ہے "کیا خوب آدمی تھا"۔ اس میں گیارہ خاکے ہیں۔ جو آل انڈیا ریڈیو دہلی پر پڑھے گئے، انہیں ڈاکٹر سید عابد حسین نے مرتب کیا۔ اس کتاب میں کامیاب، نیم کامیاب اور ناکام تینوں قسم کے خاکے ہیں۔ یہ گیارہ سال کے عرصہ میں لکھے گئے۔ اس لئے اس میں اس فن کا ارتقاء بھی دکھائی دیتا ہے۔ اس کتاب کا بہترین خاکہ وہ ہے جو مُلا واحدی نے جناب راشد الخیری پر لکھا۔

سفرنامہ

سفرنامہ کیا ہے اس کے بارے میں ابوالاعجاز حفیظ صدیقی لکھتے ہیں:

"ایک سیاح جب اپنے جغرافیائی اور سماجی گردوپیش سے نکل کر کسی دوسرے مقام پر پہنچتا ہے، تو اسے وہ تمام چیزیں جو اس کے اپنے مولد و مسکن کے مانوس ماحول سے مختلف ہوتی ہیں، اختلافِ ماحول اور اختلافِ معاشرت کے باعث دلچسپ اور استعجاب انگیز نظر آتی ہیں اور وہ باتیں جو مشترک ہوتی ہیں، وہ انہیں دوسروں (بالخصوص اپنے ہم وطنوں) کے لئے قلم بند کر لیتا ہے، ایسی تحریر کو ہم ادبی اصطلاح میں سفرنامہ کہتے ہیں۔ اچھا سفرنامہ وہ ہے جس میں مشاہدے کی گہرائی، ثقافتی مطالعے کا سلیقہ، اختلافات کے باوجود نوع انسان کی بنیادی وحدت کا شعور اور اجنبی دیار میں انحصار کی زندگی کا ایسا صحیح تعارف شامل ہو جو مبنی بر صداقت ہونے کے علاوہ قارئین کے لئے دلچسپ، خیال انگیز اور بصیرت افروز ہو۔"

(کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ: ۱۰۰)

سفرنامہ اجنبی زمینوں کا سراغ لگاتا ہے اور زندگی کے نئے نئے روپ دیکھتا ہے۔ وہ نئی زمینوں کی تاریخ اور جغرافیہ سے دلچسپی لیتا ہے، مگر اس کی حقیقی دلچسپی انسان اور انسانی زندگی سے ہوتی ہے۔ مغرب میں جو سیر کے سفرنامے کو قصہ یا تاریخ کہا ہے۔ ایسے ہی اردو میں بعض لوگوں نے سفرنامے کو تاریخ کا نام دیا۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے اردو میں تین سفرنامے لکھے گئے۔

تاریخ یوسفی از یوسف خان کمبل پوش جسے بعد میں منشی نولکشور نے "عجائبات فرنگ" کے نام سے ۱۸۷۲ء میں شائع کیا اور اس میں بہت کچھ تبدیلی بھی کی۔

۲۔ تاریخ افغانستان از سید فدا حسین عرف نبی بخش، اس کا انداز بیان داستان کا ہے اور تاریخ یوسفی کے مقابلے میں ثقالت کا اثر رکھتا ہے۔

متذکرہ بالا سفرناموں میں سے تاریخ یوسفی عجائبات فرنگ میں مشاہدے کی گہرائی اور

اور نظر کی وسعت ملتی ہے۔ حال ہی میں اسے دو مختلف محققین نے مرتب کر کے شائع کیا تو اس کی طرف قارئین کی توجہ خاص طور پر مبذول ہوئی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد مرزا ابو طالب اصفہانی نے ۱۸۶۳ء میں "سفر فرنگ لکھا" یہ سفر نامہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ ہندوستانی مزاج کا حامل ہے۔ ابو طالب سات برس تک برطانیہ میں مقیم رہے، اس لئے انہیں برطانوی زندگی کو سمجھنے کے مواقع بہتر طور پر میسر تھے۔

سرسید احمد خاں ۱۸۶۹ء میں برطانیہ گئے۔ تو ان کی داستانِ سفر، "مسافرانِ لندن" کے نام سے مرتب ہوئی۔ اس کے ابتدائی ابواب خطوط کی صورت میں ہیں جو "سائنٹفک سوسائٹی گزٹ علی گڑھ" میں شائع ہوئے مگر مخالفت کے باعث اس کی اشاعت کا سلسلہ رک گیا۔ ویسے یہ سفر نامہ مکمل بھی نہ ہو سکا۔ بہر حال یہ نامکمل سفر نامہ محمد اسماعیل پانی پتی نے مرتب کر کے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ سرسید احمد خاں کا دوسرا سفر نامہ "سفر نامہ پنجاب" کے نام سے ان کے رفیق اقبال علی نے لکھا اور مدت بعد محمد اسماعیل پانی پتی نے مرتب کیا۔

سرسید کے بعد ایڈورڈ ہنری پامر کا سفر نامہ اردو اخبار لکھنؤ میں بالاقساط چھپا۔ پامر نے کبھی ہندوستان کا رخ نہ کیا۔ مگر اردو کے ممتاز عالم تھے۔ ان کے سفر نامے میں ہمارے قدیم اندازِ بیان کی جھلک نمایاں ہے یعنی اسمائے صفات کی کثرت، اضافتوں کا استعمال اور داستانوں کی طرح قصہ کہنے کا انداز۔

محمد حسین آزاد نے دو سفر نامے لکھے: "وسط ایشیا کی سیر" اور "سیرِ ایران"، آخر الذکر آغا محمد طاہر نے مرتب کیا۔ یہ آزاد کے روزنامچے ہیں۔ سفر کا ظاہری مقصد طالب علمانہ تحقیق تھا اور حقیقی مقصد سیاسی جاسوسی تھا، جو آزاد کے لئے جان بچانے کا ذریعہ تھا۔

مولانا شبلی نعمانی کا سفر نامہ "روم و مصر و شام" خالص علمی سفر کی یادگار ہے۔ جو ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا۔ اس سفر نامے میں علمی شخصیات اور علمی اداروں کا مشاہدہ و مطالعہ ملتا ہے۔

بیسویں صدی تحقیق، مطالعے اور مشاہدے کی صدی ہے۔ اس صدی میں اجنبی زمینوں کی سیر آسان بھی ہوئی اور عام بھی۔ اس لئے اردو میں کئی سفر نامے لکھے گئے۔ بعض سفروں کا مقصد ذاتی تھا، مگر بعض کا مقصد قومی تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے دوران کئی قومی رہنما آزادیٔ وطن اور جہاد کے لئے بیرونِ ہند گئے۔ انہوں نے سفر نامے لکھے۔ ان میں محمد علی قصوری کا "مشاہدات یاغستان"، مولانا عبید اللہ سندھی کا "کابل میں سات سال"، اور "ذاتی ڈائری" وغیرہ مشہور ہیں۔ ان کا مقصد ذاتی

نہیں سیاسی ہے۔ ادبی مقصد کے حامل سفرناموں میں منشی محبوب عالم ایڈیٹر پیسہ اخبار کے سفرنامے "سفرنامۂ یورپ و بلاد روم و شام" اور "سفرنامۂ بغداد"، سر کشن پرشاد کول کا سفرنامہ بعنوان "سفرنامہ" خواجہ احمد عباس کا "مسافر کی ڈائری" عبدالغفار خاں کا "ایک نادر سفرنامہ" شوکت عثمانی کا "میری روس یاترا" خواجہ حسن نظامی کا "روزنامچہ ۱۹۰۷" اہم ہیں۔ ایسے ہی سر عبدالقادر کے دو سفرنامے "مقامِ خلافت" اور "سیاحت نامۂ یورپ" اہم ہیں۔
سید ابو ظفر ندوی کا "سفرنامہ برما" مغرب کے مقابلے میں مشرق کی طرف سفر ہے۔
قاضی عبدالغفار کا سفرنامہ "نقشِ فرنگ" مغرب کا سفرنامہ ہے۔ سر رضا علی نے اپنی آپ بیتی "اعمالنامہ" کے نام سے لکھی اس میں انہوں نے بعض ابواب اپنے سفرناموں کے لئے وقف کئے ہیں۔

جدید سفرنامے میں ایک خاص انداز اپنایا گیا ہے۔ یہ ہے خطوط کا انداز۔ علامہ اقبال کا سفرنامہ محمد حمزہ فاروقی نے ان کے خطوط کی مدد سے ترتیب دیا ہے۔

علی گڑھ تحریک

پس منظر

انگریزوں کی برصغیر میں آمد سے معاشرہ ایک نئے تحرک سے آشنا ہوا۔ یہاں کی آب و ہوا، زرخیزی، جغرافیائی حالات اور خود کفالت کی وجہ سے بالکل ساکن معاشرہ تھا جو انگریزوں کی آمد سے نئے افکار سے روشناس ہوا، ان افکار کے پیچھے حکومت اور مشین کی قوت قاہرہ موجود تھی۔ مشین کی قوت نے یہاں کی گھریلو صنعت کو تباہ و برباد کر دیا۔ جن کی بدولت معاشرہ نئے مسائل سے دوچار ہوا۔ اب سوال تھا کہ نئے حالات میں کیسے زندہ رہا جائے۔ اہلِ دانش کے مختلف گروہوں نے اس سوال پر غور کیا اور اپنے ماحول، سماجی منصب اور ذہنی ساخت کے مطابق جواب لیکر آگئے۔

۱۷۰۳ء میں شاہ ولی اللہ پیدا ہوئے۔ جنہوں نے نئے حالات کو سمجھا اور محسوس کیا تھا۔ انہوں نے آنے والے خطرات کی چاپ کو کان تک سنا تھا۔ ان خطرات کا مقابلہ کرنے کے لیے انہوں نے مختلف طبقات سے خطاب کیا۔ ان میں عوام سے مختلف گروہ بھی شامل تھے۔ یہ خطاب ان کی کتاب تفہیمات الٰہیہ میں شامل ہیں۔ عوام سے خطاب ایک نئی بات تھی۔ پھر آہستہ آہستہ یہی گلشن کی زبان قرار پائی۔ شاہ صاحب کی فکر کی دو بنیادیں تھیں یعنی تعقل اور پیروی سنت اور ان کے عمل کے دو پہلو تھے یعنی تجدید اور جہاد۔

شاہ ولی اللہ کے پیروکاروں میں سے ایک گروہ نے پیروی سنت اور جہاد کے پہلو پر شدت سے زور دیا۔ یہ گروہ سید احمد بریلوی اور ان کی جماعت مجاہدین پر مشتمل تھا۔ بعض لوگ بنیاد پرست بن گئے۔

دوسرا گروہ تھا سرسید احمد خان کا، جن کے ہاں تعقل اور تجدید پر اس قدر زور رہے کہ تعقل عقل پرستی بن گیا اور تجدید نے تجدد کی شکل اختیار کر لی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب ہندوؤں سے راجا رام موہن رائے نے برہمو سماج کی تحریک کی بنا ڈالی۔ جس نے اپنے عقائد میں عیسائیت، جدید سائنس اور جدید فلسفہ سے استفادہ کیا۔ اس تحریک نے آگے چل کر ویدوں اور اپنشدوں کی رہنمائی کو بھی غیر ضروری قرار دے دیا۔ اس تحریک نے جدید سائنس اور فلسفہ کی تعلیم و تدریس کی تشکیل کے لیے کلکتہ میں اینگلو ہندو مدرسہ قائم کیا۔

دوسری طرف ہندوؤں میں سے سوامی دیانند سرسوتی نے بنیاد پرست مذہبی تحریک یعنی آریا سماج تحریک کی بنیاد ڈالی۔ سوامی کٹر فرقہ پرست شخص تھے۔ اُس نے اپنی کتاب ستھیارتھ پرکاش میں دوسرے مذاہب پر ناروا حملے کیے ہیں۔

سرسید احمد خان کی علی گڑھ تحریک کا نقطۂ آغاز ۱۸۵۷ء کو قرار دیا جا سکتا ہے اس سے قبل انہوں نے مذہبی اور تاریخی کتب تصنیف کیں۔ مذہبی تصانیف میں انہوں نے اہلِ حدیث نقطۂ نظر کی ترجمانی کی، تاریخی کتب کی تصنیف ان کے سائنسی اندازِ نظر کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

سرسید احمد خان کی تحریک کے پس منظر میں مندرجہ ذیل محرکات ابھرے واضح دکھائی دیتے ہیں

(۱) شاہ ولی اللہ کی تحریک کے اثرات ان پر بہت واضح ہیں۔ عوام کو قرآنی تعلیمات سے روشناس کرانے اور قرآن کو مطالعے کا محور بنانے کا تصور ہمیں شاہ ولی اللہ کے ہاں دکھائی دیتا ہے۔ نیز تعقل اور تجدید کے افکار بھی شاہ صاحب کے ہاں ملتے ہیں

(۲) دہلی کالج کی سائنسی اور آزادی رائے کی فکری فضا جس کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں۔

سرسید کی مزاج سازی میں دہلی کالج کی علمی تحریک نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ دلی کے قیام کے دوران اس کالج کی چند سربرآوردہ شخصیتوں سے سرسید کا رشتۂ محبت استوار ہوا اور انہوں نے ڈاکٹر اسپرنگر اور مسٹر کارگل سے مسائل کے سائنسی تجزیے اور تصنیف و تالیف کے نئے انداز سیکھے۔ سائنٹفک سوسائٹی غازی پور کا قیام اور مفید انگریزی کتب کے تراجم اور ایک انگریزی اخبار کا اجراء وغیرہ چند ایسے اقدام ہیں، جن میں دلی کالج کی سابق مثالوں پر صحیح عمل کیا گیا۔

(اردو ادب کی تحریکیں، صفحہ: ۳۱۵)

(۳) تیسرا محرک راجا رام موہن رائے ہے۔ سرسید راجا رام موہن رائے سے بہت حد تک متاثر تھے۔ اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر محمد اشرف لکھتے ہیں،

"مغربی تہذیب، انگریزی تعلیم، پارلیمنٹری حکومت، اصلاحِ معاشرت، مذہبی تجدد ازم عقلیت پسندی، اخبار نویسی، حتیٰ کہ سادہ طرزِ تحریر شاید ہی کوئی ایسا عقیدہ ہو، جس

ملا سرسید راجا رام موہن رائے کے قدم بہ قدم نہ چلے ہوں:

(سرسید اور سیاسیات ہند، علی گڑھ تحریک، مرتبہ: نسیم قریشی، صفحہ ۱۷۲)

چوتھا محرک سرسید کا سفر لندن ہے۔ وہاں کی علمی و ادبی فضا اور معاشرت کے بعض پہلوؤں سے سرسید خاص طور پر متاثر ہوئے، جس کا تذکرہ انہوں نے سائنٹفک سوسائٹی گزٹ میں شائع ہونے والے اپنے خطوں میں کیا۔ یہ باتیں کچھ ایسی تھیں کہ شدید عوامی ردعمل نے ان کی اشاعت بند کرا دی۔

۱۸۵۷ء کے بعد سرسید نے غازی پور میں مدرسہ اور سائنٹفک سوسائٹی قائم کی۔ بعد میں سرسید علی گڑھ میں تبدیل ہو کر آ گئے۔ تو سوسائٹی کا دفتر بھی وہیں منتقل کر دیا۔ یہ سوسائٹی علی گڑھ تحریک ہی کا دوسرا نام تھا۔ اس سوسائٹی نے مختلف علوم و فنون کی چالیس کتابوں کے تراجم شائع کیے۔

سرسید کی تحریک علی گڑھ کے مقاصد کے تین پہلو تھے

۱۔ سیاسی پہلو

سرسید مسلمانوں کی بحیثیت ملت بقا کے خواہاں تھے۔ انہوں نے سیاسی حوالے سے انگریزوں سے مفاہمت کی پالیسی اپنائی۔ ان کی کتب اسباب بغاوت ہند، ہندوستان کے وفادار مسلمان خالص سیاسی کتب ہیں۔ نیز تبیین الکلام (بائبل کی تفسیر) تحقیق لفظ نصاریٰ و رسالہ طعام اہل کتاب کا سیاسی مقصد بھی خاصا واضح ہے۔

۲۔ مذہبی پہلو

سرسید احمد خان قرآن کی عقل کے حوالے سے تفہیم کرنا چاہتے تھے۔ ان کا مذہبی کام ایک نئے علم الکلام کی بنیاد بنا۔ انہوں نے اپنی تصنیف "تفسیرات احمدیہ" اور سیرت پر اپنی کتاب خطابات احمدیہ میں تفسیر اور سیرت نویسی کا ایک نیا انداز اختیار کیا۔ سود، جہاد اور معجزات وغیرہ کے مسئلہ پر انہوں نے ایسا موقف اختیار کیا، جو امت کی اکثریت کے لیے ناقابل قبول تھا۔ سرسید احمد خان نے مطالب فطرت اور میکانکی مادیت کے سائنسی اصولوں سے مطابقت دکھانے کے لیے تاویل کا سہارا لیا، جس پر ان کے خلاف مخالفت کا طوفان برپا ہو گیا۔

اس تحریک کا تیسرا پہلو ادبی تھا

سرسید احمد خان سے پہلے فورٹ ولیم کالج کے مصنفین تھے کہانیوں کے لیے سادہ نثر

اپنا چکے تھے۔ غالب نے خطوط نویسی کے لیے سادہ اور بول چال کے قریب انداز بیان اپنایا تھا سرسید نے سائنسی علوم کی تفہیم کے لیے سادہ اور سلیس انداز بیان اختیار کیا جو ایک طرف سادہ دلچسپ اور بول چال کے قریب تھا۔ دوسری طرف اس قدر وسعت کا حامل تھا کہ سائنسی علوم کے مطالب کا بار اٹھا سکتا تھا۔ سرسید نے سیرت اور سوانح وغیرہ کے لیے نئے اصول اپنائے۔ علی گڑھ تحریک نے مضمون، یا انشائیہ، کی اصناف کو متعارف کرایا، نیز ادب برائے زندگی کا نظریہ متعارف کرایا۔ جسے بعد میں افادی نظریہ کا نام دیا گیا۔

سرسید احمد خان کی اس تحریک کو ان کے معاونین اور رفقاء نے آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا، ان میں سے مولوی چراغ علی، ذکاء اللہ، وقار الملک، شبلی نعمانی، نذیر احمد اور الطاف حسین حالی قابل ذکر ہیں۔

مولوی چراغ علی کا دائرہ مذہبی ہے انہوں نے مذہب میں سرسید ہی سے نقطۂ نظر کو اپنایا۔ انہوں نے مذہب کی سائنسی انداز میں تعبیر پیش کی اور جہاد کے موضوع پر مفاہمت کی پالیسی اپنائی، مولوی چراغ علی نے سرسید کے رسالہ تہذیب الاخلاق میں اپنے مضامین اور اپنی تصانیف ______ کے ذریعے اپنے نقطۂ نظر کو واضح کیا۔

وقار الملک باقاعدہ مصنف نہ تھے مگر انہوں نے تہذیب الاخلاق میں اپنے مضامین کے ذریعے سرسید کے خیالات کو آگے بڑھایا۔ نیز انہوں سرسید کے سیاسی اور تعلیمی کام کو آگے بڑھانے میں بہت محنت کی۔ علی گڑھ کالج اور مسلم لیگ کے قیام کے سلسلے میں ان کی خدمات یادگار رہیں گی۔

مولانا الطاف حسین حالی نے سوانح عمری کو ادب کی اس اہم صنف کو ترقی دی۔ انہوں نے سوانح عمریوں میں جدید اصولوں کو اپنایا۔ مقدمہ شعر و شاعری میں سرسید کے افادی نقطۂ نظر کو متعارف کرایا۔ حالی نے حیات جاوید لکھ کر سرسید کی زندگی اور کارناموں کا بڑی خوبصورتی سے تعارف کرایا اور سرسید کے کام کو آگے بڑھایا۔ حالی نے اپنی شاعری کے ذریعے شاعری کو ایک نئے دور سے متعارف کرایا۔ حالی کی شاعری ایک نئے دور کی آواز تھی۔

شبلی نعمانی نے سیرت النبی اور مختلف سوانح عمریاں لکھ کر تاریخ و سیرت کو جدید انداز میں مرتب کیا۔ شبلی کی نامور مسلمانوں کی سوانح عمریاں اسلام کے روشن

ماضی کی روشن تر تصویر ہیں۔ ان کتب میں انہوں نے اپنے علم الکلام کے جوہر بھی دکھائے۔ اس کے ساتھ ہی انہوں نے علم الکلام اور الکلام لکھ کر علم الکلام کو عام علمی دنیا سے متعارف کرایا اور جدید علم الکلام کی تدوین کی راہ ہموار کی۔ شبلی کا نقطۂ نظر سرسید سے خاصا مختلف تھا مگر مقصد ایک ہی تھا۔ یعنی اسلام کی عظمت پارینہ کو زندہ کرنا اور نئی نسل میں جذبۂ اسلامی ابھارنا مگر مقصد کی یہ یک جہتی زیادہ عرصہ دونوں کو اکٹھا نہ رکھ سکی، اگرچہ بعض لوگ اس اختلاف کے پس منظر میں شبلی کی انانیت تلاش کرتے ہیں۔ بہرحال شبلی سرسید سے الگ ہو کر ندوۃ العلماء لکھنؤ چلے گئے، جہاں انہوں نے ایک نئی دنیا آباد کی۔

سرسید کے ایک ساتھی مولوی نذیر احمد بھی تھے۔ وہ جدید علوم اور جدید افکار کو مانتے تھے مگر تہذیبی طور پر قدامت کے قائل تھے۔ ان کی فکر کا نمائندہ کردار حجۃ الاسلام (ابن الوقت ناول میں) جسے ان کا ہمزاد کہنا بے جا نہیں) انگریز کی نوکری بھی کرتا ہے اور اسلام کی تعبیر بھی قدرے جدید انداز میں کرتا ہے۔ مگر تہذیبی طور پر کٹھ ملا ہی ہے۔ نذیر احمد نے اپنے ناولوں کے ذریعے تہذیب الاخلاق کا کام لیا۔ انہوں نے یہ ناول درمیانے درجے کے مسلمان گھروں کی بچیوں کے لیے نصاب تعلیم کے طور پر لکھے تھے۔ انہوں نے قرآن پاک کا ترجمہ بھی کیا اور سر ولیم میور کی کتاب کا جواب امہات الامۃ کے نام سے لکھا — یہ جواب اپنے انداز بیاں کی وجہ سے عوام میں اس قدر نامقبول قرار پایا کہ یہ کتاب جلائی گئی اور نذیر احمد کو توبہ کرنا پڑی۔

مولوی ذکاء اللہ نے اپنی تاریخی اور مذہبی تصانیف میں سرسید کے نقطۂ نظر ہی کی ترجمانی کی مگر وہ سرسید کے پیچھے اس انداز میں کھڑے ہوئے کہ نظر نہیں آتے۔ انہوں نے تقلید کی مخالفت میں سرسید کی مکمل تقلید کی۔

سرسید سے متاثرین میں مولوی سمیع اللہ، سید محمود اور وحید الدین سلیم بھی شامل تھے۔ سید محمود جواں مرگ ہونے کی وجہ سے زیادہ نہ لکھ سکے مگر انہوں نے اپنے بعض مضامین میں سرسید کے نقطۂ نظر سے بعض جگہ اختلاف بھی کیا۔ وحید الدین سلیم نے ادب میں اور مولوی سمیع اللہ نے مذہب میں سرسید کے نقطۂ نظر میں وسعت اور گہرائی پیدا کرنے کی سعی کی۔

علی گڑھ تحریک نے جو علمی فضا پیدا کی اس میں سے مولوی عزیز مرزا، مولوی

عبدالحق ، مولوی عنایت اللہ دہلوی اور خواجہ غلام الثقلین متاثر ہوئے اور ادب کے بعض گوشوں میں قابلِ قدر کام کیا۔

سرسید کے نقطۂ نظر کو مختصراً افادی اور سائنٹفی کہا جا سکتا ہے۔ یہی نقطۂ نظر علی گڑھ تحریک کا نصب العین تھا۔

اس تحریک کے مخالفین میں دارالعلوم دیوبند کے علماء اور اکبر الہ آبادی خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ بعد میں علامہ شبلی نعمانی بھی اس تحریک سے الگ ہو کر ندوہ چلے گئے اور اس طرح ایک اور مخالفانہ مرکز قائم ہو گیا۔ بعد میں ابوالکلام آزاد اس تحریک کے مخالفین کے سرخیل بنے۔

رومانوی تحریک

Woodsworth, Coleridge, Keats, Shelley

1789

مغرب میں انقلاب فرانس کے نتیجے میں رومانوی تحریک پروان چڑھی۔ رومانویت کلاسیکیت کا ردِ عمل ہے۔ جب کلاسیکی اصول سخت ہو جائیں۔ جب اجتماع یعنی معاشرے کے سخت دباؤ تلے فرد کی انفرادیت دم توڑنے لگے۔ تو اس کا رومانوی ردِ عمل بدیہی بات ہے۔ مغرب میں اس تحریک کے نمائندے ورڈز ورتھ اور کالرج تھے ورڈز ورتھ نے جذبات کے بے ساختہ اظہار کو ادب کہا ہے۔ گویا اس نے خارجی اصولوں کے مقابلے میں داخل کی اہمیت پر زور دیا اور اجتماع کے مقابلے میں فرد کی اہمیت پر زور دیا۔ اس نے فطرت کی گود میں سر رکھ کر آنکھیں بند کر لیں۔ ایسے ہی بہت سے رومانویوں نے تخیل کی آزادی کو ادب میں متعارف کرایا۔

اردو ادب میں رومانوی تحریک نے بیسویں صدی کے شروع میں جنم لیا۔ یہ تحریک علی گڑھ تحریک کی عقل پرستی کے ردِ عمل کے زیر اثر پروان چڑھی۔ آسکر وائلڈ اور ٹیگور کے تراجم نے اسے ایک نئی قوت مہیا کی اور تحریک خلافت نے اسے اخلاقی جواز عطا کیا۔ سرسید احمد خان کی تحریک علی گڑھ کی عقل پرستی کا ردِ عمل اس کے ساتھ ہی جنم لے چکا تھا۔ محمد حسین آزاد کا تخیلی اندازِ بیان اور عبدالحلیم شرر کی جذباتی نثر اس تحریک کا ردِ عمل ہی تھا۔ محمد حسین آزاد کی نثر تخیلی تھی۔ شرر کی نثر کی لَے مدھم اور لہجہ سریلا ہے۔ شرر نے

نے اپنے ناولوں کے ذریعے رومانوی طرزِ احساس کو پروان چڑھایا۔ انہوں نے نظم کی جامد ہیئت کو توڑا اور جذبہ و خیال کو ردیف و قافیے کی بے جا پابندی سے آزاد کرایا۔

رومانوی تحریک کو پروان چڑھانے میں سر عبدالقادر [illegible] مالک ہیں انہوں نے اپنے رسالہ "مخزن" کے ذریعے رومانوی طرزِ احساس اور طرزِ فکر عام کیا۔ مخزن کے صفحوں پر نمایاں ہو کر ابھرنے والوں میں ایک نام خصوصی تذکرے کا حامل ہے وہ ہے علامہ اقبال۔ علامہ اقبال کی شاعری رومانوی طرزِ احساس کی حامل ہے۔

علامہ اقبال کے ہاں رومانویت کے چند ایک زاویے دیکھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً:

۱۔ حسنِ ازل کی تلاش
۲۔ ماضی سے دلچسپی
۳۔ رومانی کردار

سر عبدالقادر مخزن کو لاہور سے دہلی لے گئے، تو اس کے صفحوں نے ایک اور ادیب کو متعارف کرایا۔ یہ تھے سجاد حیدر یلدرم۔ ان کی آرزوؤں کا محور ترکی اور ترکی ادب تھا۔ ترکی مشرق و مغرب کا سنگم ہے۔ یلدرم کی آزاد فکری اور وضع داری کی متضاد کیفیات کی حامل شخصیت کو ترکی ادب نے بہت متاثر کیا۔ انہوں نے رومانویت کے کئی نئے زاویے دریافت کیے۔ ان کے ہاں رومانوی اخلاقیات اور رومانوی فضا ملتی ہے۔ انہوں نے جیتے جاگتے نسوانی کردار متعارف کرائے اور محبت کے حق کو عام کرنے کے لیے آواز بلند کی۔ ان کے ہاں تحیّر، گہرائی اور حسن سے لذت کشید کرنے کا انداز ملتا ہے۔

مخزن کے بعد الہلال رومانوی تحریک میں شامل ہوا۔ الہلال ابوالکلام کی شخصیت کا عکاس اور ترجمان تھا۔ ابوالکلام کے ہاں ایک جادو کی کیفیت ملتی ہے۔ انہوں نے قومی آزادی اور تخیلہ کی آزادی کیلئے بیک وقت کام کیا ہے۔ ان کی نثر میں تخیل آزاد ہے۔ یہ تخیل تشبیہوں،.... استعاروں، عظمتِ رفتہ کی یاد، بلند بانگ دعووں، اضافتوں کے بے محابا استعمال، مترادفات کی کثرت سے حظ اور لذت کشید کرتا ہے۔ ابوالکلام کی نثر پر عربی کی خطیبانہ نثر کا اثر خاصا ہے ان کے ہاں تجزیہ جملوں کی بجائے انشائیہ جملے بکثرت ملتے ہیں۔ ان کا تخیل چائے سے شراب کا لطف اٹھاتا ہے۔ یلدرم کے ایک ہم عصر مہدی افادی ہیں۔ ان کے ہاں عورت اور عورت کے حسن کا تذکرہ بہت ملتا ہے۔ علی گڑھ تحریک نے عورت کو اور اس کے

ذکر کو ادب سے سے خیال میں غائب کر دیا تھا۔ نذیر احمد کے ناولوں میں عورت سات پردوں میں چھپی ہوئی ہے یا اپنا عورت پن گم کر بیٹھی ہے۔ اسی لیے رومانوی تحریک کے ادیبوں کے یہاں عورت کا جادو سر چڑھ کر بولا ہے۔ مہدی لطیف مزاج کے حامل تھے اور عورت کے لطیف حسن سے لطف کشید کرتے رہے۔

(9) مہدی کے ایک ہم عصر سجاد انصاری تھے۔ وہ عورت سے زیادہ متاثر نہیں۔ انہوں نے عورت کو کاندھوں پر سوار نہیں کیا۔ کیونکہ ان کے ذہن میں "محشرِ خیال" برپا ہے وہ فلسفی نہیں مگر ان کے ہاں فکر کی لہر سمت عام ملتی ہے۔ ان کی فکر قدیم کا انکار کرتی ہے اور جدید سوچوں اور خیالات کی تلاش میں ہے۔ قدیم سے ان کا انکار زیادہ تر جذباتی حوالہ رکھتا ہے۔ سجاد انصاری نے اسلوب کے حوالے سے بھی رومانوی ادیبوں کا سا انداز اپنایا، جس میں تخیل اپنا رنگ جماتا ہوا صاف دکھائی دیتا ہے۔

رومانوی تحریک کے رسائل کے سلسلے میں مخزن اور الہلال کے ساتھ ہی تیسرا نام (10) "نگار"، لکھنؤ کا ہے، جس کے مدیر نیاز فتح پوری تھے۔ نیاز قاموسی ذہن کے مالک تھے۔ انہوں نے علم و ادب کے ہر گوشے پر قلم اٹھایا۔ ان کی فہرست ان کے وسیع مطالعے کی نشاندہی کرتی ہے۔ انہوں نے فراست الید، من و یزداں، شاعر کا انجام، شہاب کی سرگزشت اور کئی دوسری کتب لکھیں۔ نیاز نے اپنی مذہبی تحریروں میں روایتی نقطۂ نظر کی بجائے جدید نقطۂ نظر اپنایا۔ اس طرح انہوں نے اپنی انفرادیت کو روایت میں گم ہونے سے بچا لیا۔ انہوں نے مذہب پر جو نقطۂ نظر اپنایا، اس کے نتیجے میں کفر کے کئی فتوے ان کا مقدر بنے۔ انہوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں (شاعر کا انجام اور شہاب کی سرگزشت) میں عورت اور عشق کا دل کھول کر تذکرہ کیا۔ ان کے اسلوب میں بھی تخیل کا بہت اثر ہے۔ بہرحال ان کی تحریر رومانوی انداز بیان کا ایک خوبصورت نمونہ ہے اس تحریک کے بہت سے دوسرے ہم خیالوں میں مجنوں گورکھپوری، ل۔ احمد اکبر آبادی، پریم چند اور حجاب امتیاز علی نمایاں ہیں۔

شاعری میں رومانویت اقبال کے زیر اثر پروان چڑھی۔ اس تحریک سے متاثر ہونے (11) والے شاعروں میں حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خان، جوش اور اختر شیرانی نمایاں ہیں۔ حفیظ اور عظمت اللہ نے گیت نگاری کو فروغ دیا۔ ہندی الفاظ اور ہندی بحروں کا استعمال

کیا جس سے لہجے اور خیال کی سطح پر رومانوی انداز پیدا ہوا۔

(۱۵) جوش نے ماضی کے انکار الفاظ کی گھن گرج، بلند بانگ انداز اور ماضی اور ماضی کی اقدار کے انکار سے ایک نیا انداز اور نالہجہ اپنایا جو بہت حد تک رومانوی ہے۔ (۱۶) اختر شیرانی نے سلمیٰ، ریحانہ اور کئی لڑکیوں کے نام محبت بھرے پیغام لکھے۔ اور ان سے اپنے سچے عشق کا ذکر چھیڑا۔ اختر کی دنیا حقائق کی کھردری دنیا نہیں۔ سک اور خواب گوں دنیا ہے۔ بعض شاعروں کے ہاں رومانویت اور ترقی پسندی کی یکجائی ملتی ہے۔ ان سے بعض، جاں نثار اختر، جذبی، مجاز اور مخدوم محی الدین نے محبت اور انقلاب کی شاعری کی۔ ان کے ہاں انقلابی رومانویت ملتی ہے۔

(۱۷) رومانوی تحریک کا ایک دائرہ تنقید کا بھی ہے۔ تنقید میں پہلا رومانوی عبدالرحمٰن بجنوری تھا۔ اس نے غالب سے والہانہ پیار کیا اور یہی پیار ان کی تنقید میں منعکس ہوا ان کی تنقید جذباتی عقیدت کا نمونہ ہے۔ ان کی تنقید میں جذبہ اور تفاخر ملتا ہے۔

اس تحریک کے دوسرے نقاد نیاز تھے۔ نیاز فتح پوری نے اپنی تنقیدوں میں جذبات کے ساتھ ساتھ کچھ عقلی اصول بھی دریافت کیے۔ ان کے ہاں فیصلے تو ہیں مگر یہ فیصلے عجلت میں نہیں ہوتے۔ اس میں تھوڑا سا ٹھہراؤ ہے۔

(۱۸) مجنوں گورکھپوری بعد میں ترقی پسند ہو گئے۔ مگر "تنقیدی حاشیے" کا مصنف "مجنوں" تو رومانوی نقاد ہے۔ انہوں نے وجدانی تاثر کو خاص اہمیت دی۔ ان کے ہاں جذبات کا غلبہ ہے۔ یہ عمر کا تقاضا بھی ہے اور ماحول کا تقاضا بھی ——— یہی وجہ ہے کہ وہ جلد ہی ترقی پسند ہو گئے اور زندگی کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کرنے لگے۔ رومانوی تحریک کے اثرات بہت بعد تک ادب میں موجود رہے۔ مگر ۱۹۳۶ء میں ابھرنے والی نئی تحریک ترقی پسند تحریک نے اس کی روشنی کو مدھم کر دیا۔ (۱۹) گورکھپور کے ہی دوسرے فرد فراق نے بھی تاثراتی تنقید میں نام پیدا کیا انہوں نے اپنے تاثرات کو فکری بنیاد مہیا کرنے کی سعی بھی کی۔ اس تحریک کا ماحصل فرد کی انفرادیت کی دریافت اور لفظ کا قرینے سے استعمال ہے۔ اس تحریک نے غالب کی عظمت کے کئی زاویے دریافت کیے۔ نیاز نے مومن کی شاعری کی مختلف جہتوں کو دریافت کیا نیز تنقید میں تاثر کا اصول عام کیا۔

اس تحریک کے منفی اثرات میں سے کھلی آنکھ سے خواب دیکھنے کا رجحان ہے۔ جب

ادب کو خلاؤں میں گم کر دیتا ہے۔ اس تحریک کے دوسرے درجے کے لکھنے والے اُگلے ہوئے نوالوں کو چباتے رہے اور نسوانی حسن کے مختلف زاویوں پر روشنی ڈالتے رہے۔ بالآخر یہ تحریک خوبصورت لفظوں اور باغیانہ خیالات کی تکرار بن گئی۔ اس تحریک کے مصنفین نے نثر لطیف کو فروغ دیا۔ جس میں ایک خوابناک ماحول دکھائی دیتا ہے۔ یہ ماحول زندگی کی سنگلاخی سے کوسوں دور تھا۔

ترقی پسند تحریک

ترقی پسند ادب دو عناصر سے مرکب ہے۔ ایک حقیقت نگاری اور دوسرا انقلابی اقدار۔ ترقی پسند ادب کے نظریہ ساز کارل مارکس، اینگلز، لینن اور ماؤزے تنگ ہیں۔ کارل مارکس نے فلسفے میں جدلیاتی مادیت کا نظریہ پیش کیا۔ مارکس نے مادیت کا تصور دیمقراطیس سے لیا۔ اور جدلیات کا تصور ہیگل سے۔ اس طرح انہوں نے اپنا نظامِ فکر مرتب کیا ہے۔ مارکس کے نزدیک زندگی کی بنیاد مادہ ہے جو مسلسل متحرک ہے بلکہ مادہ اور حرکت ایک ہی حقیقت ہیں۔ زندگی مسلسل ارتقاء پذیر ہے۔ مادی زندگی میں تبدیلی سے پوری انسانی زندگی تبدیل ہو جاتی ہے۔ زندگی کا بنیادی ڈھانچہ معاشرے کے ذرائع پیداوار مرتب کرتے ہیں جب ذرائع پیداوار بدلتے ہیں، تو پیداواری رشتے بھی بدل جاتے ہیں۔ ان کی تبدیلی کے ساتھ ہی معاشرے کا بالائی ڈھانچہ (جو کہ اخلاق، ادب اور معاشرتی اقدار پر مشتمل ہوتا ہے) بھی بدل جاتا ہے۔ انسانی تاریخ طبقات کے تضاد کی تاریخ ہے۔ طبقات کی باہمی آویزش نے نئی دنیا تخلیق کی ہے۔ ترقی پسند ادب وہ ہے جو زندگی کی روشن اور ترقی پسند روایات کا ساتھ دے۔ ترقی پسند ادب مزدور کسان کی گرم سانسوں کو لفظوں میں پیش کرے نیز ترقی پسند ادیب اس اقلیتی کلچر کا نمائندہ نہ ہو، جو معاشرے کے بالا دست طبقے کا کلچر ہے، ترقی پسند مستقبل کے انقلاب کا رفیق بنے اور ایسا ادب تخلیق کرے، جو ایک نیا کلچر اور نیا دور وجود میں لانے کا باعث ہو۔ مگر اس کے ساتھ ہی ماضی کی ان اقدار سے بھی صرف نظر نہ کرے، جو انسان دوست اقدار ہونے کی وجہ سے مستقبل میں بھی زندہ رہنے کے لائق ہے۔

۱۹۳۶ء میں بعض ہندوستانی طلبہ لندن سے واپس آئے تو انہوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی۔ انجمن ترقی پسند کی بنیاد ڈالنے سے پہلے ترقی پسند مصنفین "انگارے" شائع کر چکے تھے۔ اس میں سجاد ظہیر، احمد علی اور رشید جہاں کے افسانے شامل تھے۔ اس کتاب میں انہوں نے مارکس کی مادیت، فرائیڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی اور لارنس کی جنسیت کو اپنایا تھا جس پر سخت ردعمل سامنے آیا۔ ایک ترقی پسند ادیب اختر حسین رائے پوری اس سے قبل اپنا مضمون "ادب اور زندگی" لکھ چکے تھے، جو ان کی کتاب ادب اور انقلاب میں شامل ہے۔ رائے پوری نے اپنے اس مضمون میں ماضی کے تمام ادیبوں کو غیر ترقی پسند بلکہ رجعت پسند کہا اور علامہ اقبال کو فاشسٹ قرار دیا۔ یہ انتہا پسندی ایک عرصہ تک ترقی پسند تحریک کا منفی پہلو بن کر رہی۔ ترقی پسند ادب کا پہلا عنصر حقیقت نگاری ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے عزیز احمد لکھتے ہیں:

"حقیقت نگاری" اسلوب اظہار میں رومانیت کے برعکس ہے۔ ذاتی وجدان اور انفرادی نظریے کی اہمیت یہاں بالکل گھٹ جاتی ہے۔ مگر رومانیت کی طرح حقیقت نگاری میں بھی خاص حقیقت ہی بیان کی جاتی ہے۔ حقیقت نگاری کا جوہر "تصوریت" کے برعکس ہے۔ عزلیت اور رومانیت دونوں میں تصوریت ہوتی ہے۔ حقیقت نگاری تصوریت سے ہمیشہ گھبراتی ہے۔ وہ بھی زندگی کے گھرے ہوئے ماحول کی متلاشی ہے۔ مگر اس کا راستہ دوسرا ہے۔ حقیقت نگار جتنا باکمال ہوگا اتنا ہی اس کا نقطۂ نظر غیر شخصی ہوگا۔ (اس میں رومانی ذاتیت کم سے کم ہوگی) سب سے پہلے وہ ناظر ہے۔ اس کا پہلا مقصد یہ ہے کہ زندگی کی نقاشی کرے۔ وہ کچھ پوشیدہ نہیں رکھنا چاہتا۔ کچھ نہیں چھپاتا۔ نظریاتی طور پر وہ "انتخاب" یا تراش خراش کے اصول کا پابند نہیں۔ غیر متعلق تفصیلات کو البتہ وہ کم کر سکتا ہے۔ اس کا انداز بیان بہت صاف اور سیدھا ہوتا ہے۔ اس کا اسلوب اس کے موضوع سے پوری مفاہمت رکھتا ہے۔ وہ اپنی ذاتی رائے کا بہت کم اظہار کرتا ہے۔ روایت کا وہ پابند نہیں۔ یہ خصوصیت اسے کلاسیکی سے ممتاز کرتی ہے۔ واقعی وہ زندگی سے جتنا قریب ہو سکے وہ اتنا ہی بڑا حقیقت نگار ہے۔"

(ترقی پسند ادب، صفحہ: ۱۶)

ترقی پسند ادب کا دوسرا عنصر انقلابی اقدار ہیں۔ مارکس کے نزدیک زندگی کے درج ذیل چار ادوار ہیں۔

۱۔ قدیم اشتراکی دور

۲۔ غلام داری دور

۳۔ جاگیرداری دور

۴۔ سرمایہ داری دور

اور اس کے بعد پھر اشتراکی دور آئے گا۔ جو طبقات کو ختم کر دے گا۔ مارکس نے تاریخ کا مادی نظریہ پیش کیا۔ یہ نظریہ انسانی تاریخ کو طبقات کی آویزش سے عبارت قرار دیتا ہے۔ اس آویزش میں ایک طبقہ اقلیتی گروہ کے مفاد کا محافظ ہوتا ہے اور دوسرا اکثریت کی نمائندگی کرتا ہے۔ نئے دور کا نقیب گروہ انقلاب برپا کرتا ہے۔ یہ انقلابی اقدار سے کرآتا ہے۔ ادیب شاعر کا فرض ہے کہ وہ ان انقلابی اقدار کو روشناس کرائے اور نئے کلچر کی تعمیر کا فریضہ سرانجام دے۔ عزیز احمد کے نزدیک ایک قدر "انسانیت" ایسی ہے جو ہمیشہ زندہ رہے گی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ترقی پسند ادب میں قومی تمدن کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ بلکہ جدید سویت ادب قومی تمدن کی ترجمانی بھی کر رہا ہے۔ ترقی پسند ادیب ماضی کے اس تمام ادب عالیہ کو اپناتے ہیں جس میں انسانیت کے اعلیٰ اخلاق کی ترجمانی ہے جس میں حرکت ہے، زندگی ہے اور توانائی ہے۔ یہ حرکت، زندگی اور توانائی انسانوں کو زندہ رہنا سکھاتی ہے۔

۱۹۳۶ء میں لندن سے لوٹتے ہی سجاد ظہیر اور ان کے ساتھیوں نے ترقی پسند ادب کی تخلیق کا ذمہ اپنے سر لیا۔ انجمن نے مختلف کانفرنسیں منعقد کیں۔ اس کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں ۱۹۳۶ء میں ہوئی۔ اس کی صدارت پریم چند نے کی جب کہ صدر استقبالیہ محمد علی ردودی تھے۔ مولانا حسرت موہانی نے بھی اس کانفرنس میں شرکت کی اور آخری اجلاس میں خطاب بھی فرمایا۔ پریم چند نے اپنے صدارتی خطاب میں ترقی پسند ادب کا خوبصورتی سے تعارف کرایا۔ اس کانفرنس میں اختر حسین رائے پوری کی بے اعتدالی "احمد علی" سے بھی ہو گئی۔ انہوں نے اپنے مقالے میں علامہ اقبال پر منفی رائے دے کر ترقی پسندوں کو اقبال کے مخالف کیمپ میں دھکیل دیا۔ یہ بے اعتدالی ایک عرصہ باقی رہی مگر جلد ہی بے اعتدالی اور

انتہا پسندی کی دھند چھٹی، تو ترقی پسندوں نے اقبال کا انقلابی اور سماجی پہلو دریافت کیا اور اقبال کی شاعری میں موجود نئے انسان کا چہرہ پڑھ لیا۔ ترقی پسند تحریک کا ایک کارنامہ میر، غالب اور اقبال کے سماجی پہلو کی دریافت ہے۔ نیز ترقی پسندوں نے نظیر اکبر آبادی کی عوامیت کو دریافت کر کے اسے تاریخ ادب میں معتبر بنا دیا۔ ورنہ اس سے پہلے شیفتہ اور حالی تو اسے کلیتہً مسترد ہی کر چکے تھے۔ اس طرح انہوں نے ایک عظیم ادب کو گمنامی کے گوشے میں دفن ہونے سے بچا لیا۔ ترقی پسندوں نے ادب کو زندگی کے زاویے سے دیکھا اور شاعر کے وجدان کو ماورائی قرار دینے کی نفی کی۔ اسی طرح انہیں ادب برائے ادب کے نظریہ کے قائلین کی شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔

ترقی پسند تحریک کے ادب کو انقلابی ادب بھی کہا جا سکتا ہے۔ اردو میں انقلابی ادب کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔ اقبال نے نہ صرف سماج کی تبدیلی کی حمایت کی اور انقلابی اقدار کا اظہار کیا بلکہ انہوں نے اشتراکی نظریے کے بہت سے پہلوؤں کو سراہا اور اس کے بڑے نظریہ ساز کارل مارکس کے بارے میں کہا:

نیست پیغمبر و لیکن دربغل دارد کتاب

علامہ اقبال نے خضر راہ، خدا کا فرمان فرشتوں سے اور بہت سی دوسری نظموں میں اشتراکی نظریہ کی حمایت کی۔ اقبال کے ہاں نئے انسان کا تصور ملتا ہے۔ یہ انسان اشتراکیت کے پیش کردہ نئے انسان سے زیادہ مختلف نہیں۔ اقبال لاکلیسا لاسلاطین کی حد تک اشتراکیت کے ہمنوا ہیں۔ وہ تھیوکریسی، بادشاہی اور سرمایہ داری کے سخت مخالف ہیں، لیکن لا الٰہ کے معاملے میں اشتراکیت سے متفق نہیں۔ گویا اقبال کے ہاں اشتراکیت مشرف بہ اسلام ہو گئی ہے۔ اختر حسین رائے پوری نے اقبال کے ہاں فاشی عناصر دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔ مگر اقبال نے شاہین کی علامت کو کسی ظلم کے سیاق و سباق میں پیش نہیں کیا بلکہ اسے اس کی درویشی کے تناظر میں پیش کیا ہے۔

پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

ترقی پسند شعراء میں سے فیض احمد فیض، مخدوم محی الدین، اسرار الحق مجاز، جاں نثار اختر، معین احسن جذبی اور علی سردار جعفری نمایاں ہیں۔

سید مطلبی فرید آبادی نے عوامی شاعری کے ذریعے ترقی پسند خیالات کا اظہار کیا جوش ملیح آبادی نے پوری گھن گرج سے ترقی پسند خیالات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ تکرار بھی کی۔ ترقی پسند شعراء نے علامہ اقبال سے بہت کچھ حاصل کیا۔ بعض نے تو اقبال کا لہجہ اختیار کرنے کی بھی کوشش کی مگر یہ کوشش اپنے سامنے لاؤڈ سپیکر رکھنے کی کوشش محسوس ہوتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے بہت سے ہم نواؤں نے اپنی شاعری میں انقلابی یا ترقی پسند خیالات پیش نہیں کئے۔ مثلاً مولانا حسرت موہانی اعلانیہ ترقی پسند ہونے کے باوجود اپنی شاعری میں ترقی پسند نہیں لگتے۔ ایسے ہی فراق نے بھی شاعری میں اپنی انفرادی راہ تلاش کی۔ انھوں نے ہندوستان کے نئے انسان کو اپنی شاعری کے ذریعے دریافت کیا احسان دانش ترقی پسند نہ تھے مگر ان کے موضوعات ترقی پسندوں والے ہیں اور وہ اپنی شاعری میں مکمل ترقی پسند دکھائی دیتے ہیں۔

ناول کے سلسلے میں ترقی پسند ادیبوں کی خدمات بھی ناقابل فراموش ہیں۔ "لیلیٰ کے خطوط" قاضی عبدالغفار کی کتاب ہے۔ اس میں رومانی ماحول ملتا ہے۔ اور جذباتی اخلاقیات۔ مگر اس میں بعض نقادوں (مثلاً عزیز احمد) نے انقلابی اقدار تلاش کی ہیں سجاد ظہیر کا ناولٹ "لندن کی ایک رات" میں ہندوستانی طلبہ کی بحث ہمیں ترقی پسندی کا تعارف کراتی ہے۔ اس ناول کا سماجی شعور ترقی پسندانہ ہے۔ پریم چند کا "میدان عمل"، کرشن چندر کا "شکست"، راجندر سنگھ بیدی کا "ایک چادر میلی سی"، عزیز احمد کے ناول "آگ اور گریز" وغیرہ عبداللہ حسین کا "اداس نسلیں" اور قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا" ترقی پسند اثرات کے حامل ہیں۔

افسانہ نگاروں میں پریم چند، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، اور غلام عباس حسینی نے ترقی پسند افسانے کو آگے بڑھایا۔ خصوصاً پریم چند کا افسانہ "کفن" ترقی پسند افسانہ میں خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔

تنقید کے باب میں ترقی پسند تحریک کی خدمات بہت زیادہ ہیں۔ ترقی پسندوں نے تنقید پر بہت زور دیا۔ کیونکہ تنقید ادب کا واحد شعبہ ہے۔ جہاں نظریے کا اظہار براہ راست ہو سکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید نگاروں میں احتشام حسین، آل احمد سرور، علی سردار جعفری، ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، عزیز احمد

ممتاز حسین، مجتبیٰ حسین اور فیض احمد فیض نے تنقید کے معیار و مقام کو بلند کرنے پر بہت کام کیا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ترقی پسند حوالے سے تنقید لکھی اور معلمانہ تنقید کے ذخیرے میں بے حد اضافہ کیا۔ سید وقار عظیم نے ترقی پسند نقطۂ نظر سے ناول اور افسانے پر تنقید کی۔ انجمن ترقی پسند پر پابندی کے بعد بھی بہت سے ترقی پسند ناقدین سامنے آئے۔ ان میں سے علی عباس جلالپوری اور محمد علی صدیقی سب سے زیادہ پڑھے لکھے نقاد ہیں۔ انہوں نے تنقید کو فلسفے کا قائم مقام بنانے کے لئے بہت کام کیا۔ بہرحال ترقی پسندی اب تحریک کے طور پر تو موجود نہیں۔ مگر ترقی پسندی ایک رویہ ضرور بن چکی ہے۔

نئی شاعری کی تحریک

عظمتِ انسانی کے خواب ابن آدم نہ جانے کب سے دیکھ رہا ہے۔ مگر موجودہ دو تین صدیوں میں بعض ایسے انکشافات ہوئے ہیں کہ عظمتِ آدم کے خواب کی تعبیر بہت بھیانک روپ اختیار کر گئی۔ کوپرنیکس نے علم ہیئت کے بارے میں نئے انکشافات کر کے زمین کو مرکز کائنات کے منصب سے ہٹا دیا۔ پھر ڈارون اٹھے تو انہوں نے بندے کا سلسلۂ نسب بندر سے جا ملایا۔ انسان جب بندر کا فرزند بنا تو بہت تلملایا۔ مگر جلد ہی اس انکشاف کی کڑوی گولی بھی نگل گیا۔ مگر فرائیڈ نے تو کمال ہی کر دیا۔ اس نے تو انسان کے اندر ہی ایک نیا منطقہ دریافت کر لیا کہ انسان اس منطقہ کا حکمران نہیں بلکہ خود اس منطقے سے اٹھنے والی لہریں انسان کے فکر و عمل کی راہیں متعین کرتی ہیں اس دوران میں کارل مارکس یہ انکشاف کر چکے تھے کہ انسان اپنے مادی حالات کی پیداوار ہے۔ ان سب انکشافات نے پرانی اقدار کے نظام کو توڑ پھوڑ دیا اور مابعد الطبیعیات سے نور کے سارے ہالے ایک ایک کر کے چھین لیے۔ اس صورت حال میں عالمی معاشی بحران نے بے یقینی کی فضا کو زیادہ بے یقین کر دیا۔ ایسے ہی دور میں ۱۹۲۶ء میں سجاد ظہیر لندن سے لوٹے تھے۔ اور انہوں نے ایک آدرش دے کر انسان کے ٹوٹے ہوئے یقین کو استوار کرنا چاہا۔ یعنی ایک یقین کا متبادل دوسرا یقین۔ مگر میرا جی اور ان کے ہم خیال لاشعور کے سمندر میں کود پڑے تھے۔ میرا جی نے ذاتی لاشعور سے موضوعات اور اجتماعی لاشعور سے علامتیں اخذ کیں اور

ایک نیا شعری اسلوب اختیار کیا۔ ابھی ترقی پسند تحریک اور میرا جی کے ہم عصروں کا ادب ابتدائی منازل طے کر رہا تھا کہ ہیروشیما اور ناگاساکی پر ایٹم بم گرا۔ تباہی مچی۔ اس قدر تباہی کہ کوئی صاحبِ فکر و نظر اس سے محفوظ نہ رہ سکا۔ انسان اندر سے ٹوٹ پھوٹ گیا۔ انسان کا انسان پر ایمان و یقین متزلزل ہو گیا۔ روایتی مابعد الطبیعیات انسان کو اتنا بڑا جرم کرنے سے روک نہ سکی۔ تو اس پر ایمان بھی ڈگمگانے لگا۔ خود ایمان والے ایسی تعبیروں پر ایمان لانے لگے۔ جو ایمان کے گرد سے نور کے ہالے کو ختم کر دیتی تھیں۔

۱۹۴۷ء میں پاکستان بنا ـــــ یہ ایک نیا آدرش تھا مگر آدرش کی کسے فکر؟ لکانڑ نے غافل کر دیا۔ ترقی پسند آگے بڑھے، انہوں نے اس صورتِ حال کو شب گزیدہ قرار دے کر کہا:

چلو چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

مگر حکمرانوں نے اس پر ۱۹۵۴ء میں پابندی عاید کر دی۔ رہی سہی کسر ایوب خان نے مارشل لا لگا کر پوری کر دی۔ انہوں نے زبان کا گلا گھونٹ دینا چاہا۔ اس صورتِ حال میں جدیدیت یا نئی شاعری کی تحریک نے جنم لیا۔ ابتداء کے چند بڑے نام تھے: افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، محمد صفدر میر اور زاہد ڈار۔

(ان ناموں کے ساتھ کئی اور نام بھی شریک تھے۔ جن کا تذکرہ آگے آئے گا)

اس تحریک کا سب سے پہلا اور سب سے کاری وار روایت پر تھا۔ انہوں نے روایت کو کس نظر سے دیکھا۔ اس کے بارے میں اس گروہ کے ایک شاعر انور ادیب کا اعلامیہ ہے۔

"میں نے آج کے زمانے میں زندہ رہنے کا فیصلہ کیا ہے نہ ماضی کی یادوں گوئی میرے لیے باعثِ جرأت ہے نہ مستقبل کے سبز باغ مجھے آج کی چلچلاتی دھوپ کے کسی عذاب سے محفوظ رکھ سکتے ہیں"

(نئی شاعری، مرتبہ: افتخار جالب، صفحہ ۱۶)

ایک دوسرے شاعر اختر احسن نے روایت کو ہی ایک سوالیہ بنا دیا۔ وہ اپنے مضمون نئی شاعری کا منشور میں سوال کرتے ہیں:

"کچھ لوگ یہ کہتے سنے گئے ہیں کہ نئے فن کا رشتہ روایت سے بہت کمزور ہے میں پوچھتا ہوں کون سی روایت ہے۔ ہماری ذہنی روایت یا ہمارے آباؤ اجداد

کی روایت یا ان کے آباؤ اجداد کی روایت ہے۔ قبائلی یا بین الانسانی روایت ہے دو سو سال کی روایت سے یا دو لاکھ سال کی روایت سے۔ نئے شاعر کو زمان و مکان کی صحیح کتاب کے کسی ایک خاص صفحے سے کوئی خاص شغف نہیں۔ اگر روایت ماننا ہے، تو اس کے سب سلسلے مانیے۔ ورنہ سب کچھ جیسا ہے ویسا دھرا رہنے دیجیے۔ اشیا کے درمیان انسان کے تعلق خاص کی اہمیت پر یقین رکھنے کے باوجود میں انسان کو اس کائنات میں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔ نیا فن کار انسان اور غیر انسانی دونوں رشتوں کی نفی کے بعد پھر بھی ایک نازک رشتے کے ذریعے کائنات اور انسان سے متعلق رہتا ہے۔ یہی اس کے فن کے حقیقی حسن کی دلیل ہے۔ وہ خود خالق ہے۔ اس لیے کسی اصول کے آگے سجدہ ریز نہیں۔ سب چیزوں پر اس کی حقیقت کا سایہ ہے۔"

(نئی شاعری، مرتب: افتخار جالب، صفحہ: ۲۹)

جیلانی کامران نے اس بغاوت کو قدیم علم الکلام سے بغاوت قرار دیا ہے، وہ لکھتے ہیں۔

"نئی نظم کی تخلیق میں حصہ لینے والے شاعر باغی نہیں ہیں اور نہ ہی ان کا دل ماضی کے خلاف کدورت سے بھرا ہوا ہے۔ وہ قومی تاریخ اور اسلام کے ثقافتی کردار میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے زندہ جسموں لہو اور ریشے میں عجمی اور عربی وراثت موجود ہے لیکن ان کا رشتہ پرانے علم الکلام سے کٹ چکا ہے۔"

(نئی نظم کے تقاضے، صفحہ: ۱۳)

انیس ناگی نے روایت کی تعریف ہی مختلف انداز میں کی ہے۔ ناگی اردو کی شعری روایت کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

"انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں مغربی تہذیب کے زیرِ اثر روایت کا رخ بھی بدل گیا۔ چنانچہ بیسویں صدی کی اردو شعری روایت جو نئی شاعری کو وراثت میں ملی، اس میں عجمی شعری روایت کے علاوہ اینگلو یورپی شعری روایت بھی شامل ہے۔ اور اس میں وہ تصادم [illegible] اور مسائل بھی ملتے ہیں، جو سائنسی علوم اور صنعتی زندگی کے آغاز سے اس برصغیر

میں بیدار ہوئے۔"

(نیا شعری افق، صفحہ: ۱۹)

ان چار مختلف شعراء کے اقوال کو سامنے رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جیلانی کامران کی تعبیر موضوعی ہے جب کہ انیس ناگی نے صورت حال کو معروضی انداز میں پیش کیا ہے۔ مختصر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نئی شاعری صنعتی شہر کے شاعر کی شاعری ہے، جسے جسم کے بچاؤ کی فکر درپیش ہے۔ جس کا بڑا مسئلہ اپنی اور اپنی نسل کے بچاؤ کی فکر کرنا ہے۔ یہ شاعری فکری طور پر مغربی شعری روایت سے استفادہ کرتی ہے۔ یہ تشکیک کے شکار شخص کی شاعری ہے، جس کے پاس نہ تو مابعد الطبیعاتی فکر ہے کہ جس کی مدد سے وہ سوالوں کا جواب حاصل کرے، نہ ہی یقین کا سہارا ہی اس کے پاس رہا ہے۔

اب ذرا مغربی فکر کی کیفیت بھی دیکھ لیں، جس سے نیا شاعر استفادہ کر رہا ہے۔ ہمارے ہاں جب ۱۸۵۷ء میں جنگ آزادی ناکام ہو رہی تھی۔ عین اسی سال فرانس میں بودلیر کی نظموں کا مجموعہ "بدی کے پھول" شائع ہوا۔ بودیر کی شاعری یورپی تہذیب کی اندرونی ٹوٹ پھوٹ کا اعلامیہ تھی۔ یہ بغاوت آگے بڑھی۔ لاشعور کی دریافت نے اس بغاوت کی حمایت کی۔ اور شاعری اس آزادی تک آگے بڑھی جسے سوررئیلسٹ SURREALIST کہا جاتا ہے۔ اس کی شاعری کی کیفیت کے بارے میں صفدر میر اپنے مضمون بیابانِ جنوں میں لکھتے ہیں:

"ان شاعروں کی تخلیقات جن کو SURREALIST شاعری کہا جاتا ہے، ہر قسم کی منطقی قید سے آزاد ہے۔ ان میں ایک ڈراؤنے خواب کی سی کیفیت اور اسی قسم کا تشدد ہے اور اگر ہم دونوں جنگوں کے درمیان کے یورپ کی تاریخ کو دیکھیں تو اس میں کوئی تعجب نہیں ہو گا۔ کیونکہ یہ ساری تاریخ تشدد کی شکلوں سے بھری پڑی ہے۔ یورپ کا کوئی شہر بغاوتوں، خانہ جنگیوں، قتل وخون، معاشی اور معاشرتی غارتگری سے آزاد نہیں رہا۔

اس تشدد کی فضا میں رسان اور امن کی تصویریں کیسے پیدا ہوتیں۔ اس لئے یہ شاعر اپنے آپ کو SURREALIST یعنی SUPERREALIST کہتے تھے کیونکہ یہ محض حقیقت پسندی سے آگے جا چکے تھے جو ان سے پہلے شاعروں کا مسلک تھا۔"

(نئی شاعری، مرتب: افتخار جالب، صفحہ: ۱۴۳، ۱۴۴)

روایت سے انکار ہوا تو قدیم زبان اور قدیم زبان کے لسانی رابطے ... راستے کا پتھر بن گئے چنانچہ قدیم زبان سے بھی انکار کر دیا گیا۔ اور نئی لسانی تشکیل کی نیو اٹھائی گئی۔ جیلانی کامران کو اعتراض تھا کہ قدیم زبان کے سکے گھس گئے ہیں۔ اب قدیم زبان کی شاعری چونکاتی نہیں۔ حالانکہ اس کے تراجم ہمیں چونکا دیتے ہیں۔ اس لیے ہمیں نئی زبان میں شاعری کرنی چاہیے ـــــ مگر جیلانی کامران نے یہ بھی کہا کہ قدیم لفظوں کو توڑ کر اُن کے باطن سے مفاہیم اخذ کرنے چاہییں۔ مگر جیلانی کامران کی بغاوت ادھوری تھی ـــ اصل بغاوت تو افتخار جالب نے کی۔ انھوں نے زبان کی تشکیل نئے انداز میں کی۔

اس نئی لسانی تشکیل کے تین مراحل تھے:

(۱) غزل کی زبان سے انحراف، یعنی شعر العجم کی زبان سے انکار گویا علمی اور ما بعد الطبیعاتی بنیاد پر وجود میں آنے والی زبان سے انحراف۔ نیز ایران و عجم کی تہذیبی علامتوں سے انحراف

(۲) مقامی زبانوں کے الفاظ سے زبان کو نئی توانائی عطا کرنے کی سعی۔

(۳) لفظوں کے درمیان نئے روابط کی تلاش۔

ان تین مراحل کے نتیجے میں، وہ زبان وجود میں آئی، جو صنعتی شہروں کی زندگی کے آشوب کو پیش کرنے پر قادر تھی اور نئے علائم و رموز اور نئے استعارے دے سکتی تھی، ان شعرائے قدیم صرفی و نحوی اصولوں، تذکیر و تانیث کی پابندیوں اور زبان کی صحت کے قدیم اصولوں سے مکمل انحراف کیا۔

نئی شاعری میں علامت نگاری کو خصوصی اہمیت دی گئی مگر اس کے شعراء نے لسانی علامتوں کی بجائے امیجز سے علامتیں اخذ کیں یہ علامتیں جدید زندگی کی بے معنویت کی تہہ بہ تہہ کیفیتوں کی وضاحت کرتی تھیں۔ ان شعراء نے اکہری علامتوں کی بجائے ایسی علامتیں اختیار کیں جو کئی ابعاد رکھتی تھیں۔

ترقی پسند شاعری میں معروض کو اولیت حاصل تھی اور میرا جی کے ہم خیالوں کے ہاں موضوع مگر نئی شاعری میں ہمیں معروض اور موضوع ایک دوسرے میں سماتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ شاعر موضوع کو بھی ایسے بیان کرتا ہے جیسے وہ معروض ہو اور معروض کو موضوع بنا لیتا ہے۔ معروض اور موضوع کی یہ یکجائی اور علیحدگی خواب سے متاثر ہونے کا

نتیجہ ہے۔ نئی شاعری میں منطقی ترتیب نہیں خواب کی ترتیب ملتی ہے۔ یا وہ ترتیب جسے آزاد تلازم خیال کہا جاتا ہے۔ نئی شاعری کا تصور انسان حیاتیاتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ شاعری میراجی کے گروہ کے قریب پہنچ جاتی ہے۔ ترقی پسندوں کے ہاں آدرشی انسان ملتا ہے مگر میراجی کے ہاں حیاتیاتی انسان۔ یہ حیاتیاتی انسان ہمیں سعادت حسن منٹو کے ہاں بھی ملتا ہے۔ اسی حیاتیاتی انسان کو آدرشی انسان پر فوقیت حسن عسکری بہت پہلے دے چکے تھے۔ انہوں نے حیاتیاتی انسان کو آدمی اور آدرشی انسان کو انسان قرار دیا تھا۔ گویا ہمیں نئی شاعری میں انسان نہیں آدمی ملتا ہے۔

امیجری کو اس شاعری میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ ہمیں امیجری قدیم شاعری میں بھی ملتی ہے مگر وہ صرف نمائشی ہے۔ وہ اصل موضوع کے آس پاس کا خوبصورت حاشیہ ہے۔ وہاں امیجز ذریعہ ہیں مگر نئی شاعری میں امیجز مقصد۔ یہ امیجز تعقلاتی نہیں، احساساتی ہیں۔ نیا شاعر امیجز کو مقصد سمجھتا ہے ہمیں سب سے خوبصورت امیجز منیر نیازی کے ہاں ملتے ہیں۔ منیر نیازی کی ایک نظم صدا بصحرا:

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے — کون؟
میں کہتا ہوں "میں"
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو۔
اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور"

(تیز ہوا اور تنہا پھول)

یہ امیجز شاعر کا مقصود اصلی ہیں۔ امیجز کئی خیالات اور افکار کی قائم مقامی کا فریضہ بھی ادا کرتے ہیں اور علامتی سطح پر بھی نئے معانی عطا کرتے ہیں۔

نئی شاعری کے شعرا نے فلسفیانہ پس منظر کے لئے وجودیت (EXISTENTIALISM) سے فکری غذا حاصل کی ہے۔ سارتر اور دوسرے وجودی مفکرین کی صنعتی زندگی میں پیدا ہونے والی بیگانگی (ALIENATION) کے نوحہ گر ہیں۔ جدید شاعر بھی فرد کی تنہائی اور تنہائی کے منطقے میں پیدا ہونے والی (SEX) جنس کی مرکزیت کو بھی پیش کرتا ہے بلکہ اس طرح

اور زاہد ڈار کے ہاں جنسی زندگی کی بنیادی قدر کے طور پر ابھرتی ہے۔ زاہد ڈار کی ایک نظم کی چند سطریں ہیں:

"تیرا خدا جدا ہے!
میرا خدا جدا ہے
میرے لئے تو پیارو
لڑکی کا خوبصورت
ننگا بدن خدا ہے!"

نئے شاعروں میں سے صفدر میر اور بعد میں افتخار جالب نے مارکسزم سے فکری غذا حاصل کی، جبکہ جیلانی کامران نے تصوف یا عجمی، اسلامی افکار سے فکری توانائی حاصل کی۔

نئی شاعری لکھنے والوں کی پسندیدہ اصناف تو نظم اور تنقید ہیں۔ مگر انہوں نے غزل میں بھی ایک نیا رجحان داخل کیا۔ انہوں نے غزل سے تغزل چھین لیا۔ انہوں نے غزل کو صنف کی بجائے ہئیت کے طور پر اپنانے کی کوشش کی اس غزل کی مثال ظفر اقبال کی گلافتاب ہے۔ اس تحریک میں انور سجاد بھی شامل تھے۔ انہوں نے افسانہ لکھا اور افسانے میں تجرید داخل کر دی۔ مگر اس گروہ نے شاعری اور تنقید کو ہی اپنی توجہ کا مرکز بنائے رکھا۔ اس گروہ سے شاعروں میں مندرجہ ذیل نام اہمیت رکھتے ہیں:

- افتخار جالب : ماخذ
- سلیم الرحمٰن : شام کی دہلیز
- عباس اطہر : دن چڑھے دریا چڑھے
- زاہد ڈار : محبت اور مایوسی کی نظمیں
- جیلانی کامران : استانزے، نقشِ کفِ پا، چھوٹی بڑی نظمیں، دستاویز۔
- صفدر میر : درد کے پھول
- انیس ناگی : کلیات "زرد آسمان" اور بے خوابی کی نظمیں (۱)

ان شاعروں کے ہاں اختلاف کے بعض پہلو بھی موجود تھے۔ مثلاً سلیم الرحمٰن

افتخار جالب، انیس ناگی اور دوسرے شعراء کے ہاں اپنے آپ کو اسلامی تہذیب کے حوالے سے پہچاننے کی کوشش نہیں ملتی وہ صرف انسانی حوالے سے اپنی پہچان کرتے ہیں جب کہ جیلانی کامران اپنی پہچان کے لیے عجمی اسلامی تہذیب کا حوالہ ضروری خیال کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے:

''انسان کا عالمگیر تصور ملکی جغرافیائی اور تاریخی سرحدوں کے خلاف ہونے سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ قومیتوں کے باہمی توازن سے پیدا ہوتا ہے۔''

(نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات مشمولہ نئی شاعری، مرتبہ افتخار جالب، صفحہ: ۱۳۴)

② افتخار جالب مشرق و مغرب کے فاصلے مٹا دینا چاہتے ہیں۔ مگر جیلانی کامران اس عمل سے مطمئن نہیں۔ وہ اپنے محولہ بالا مضمون میں لکھتے ہیں:

''جب فاصلے مٹنے لگتے ہیں اور دنیا کے ملک ایک دوسرے کے قریب آنے لگتے ہیں۔ اس وقت ہم یورپ کے قریب پہنچتے ہیں۔ یورپ ہمارے قریب نہیں آتا۔''

(صفحہ: ۱۳۶)

③ جیلانی کامران کا تیسرا اختلاف ماضی کے نفی کے موضوع پر ہے۔ کیوں کہ اس طرح مذہب کی الہیات بھی نفی کی زد میں آجائے گی ④ اور چوتھا اختلاف افتخار جالب وغیرہ کا علامت اولیٰ کے تصور کے بغیر علامتوں کا تصور ہے۔ اس طرح اقدار کا سارا نظام نفی کی زد میں آجاتا ہے۔ جیلانی کامران لکھتے ہیں:

''افتخار جالب کی سوچ ثانوی علامتوں کو قبول کر کے صرف اس منافرت اور آشوب کی خبر دیتی ہے اور علامت اولیٰ کا انکار اسے روایتی اقدار کے بجائے کی ذمہ داری سے علیحدہ کر دیتا ہے۔''

(ایضاً، صفحہ: ۱۴۴)

ایسے ہی انیس ناگی بھی افتخار جالب کی نئی لسانی تشکیل سے زیادہ مطمئن نہیں ہیں انہوں نے لسانی رابطوں پر جالب کے بے دریغ لاٹھی چارج کی مذمت کی ہے۔ اسی لیے نئی شاعری کے تین بڑے نظریہ ساز افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران آہستہ آہستہ ایک دوسرے سے دور ہوتے گئے۔ افتخار جالب جلد ہی حبیب جالب کی حمایت میں مضمون بڑھ کر ترقی پسندوں میں شامل ہو گئے۔ جیلانی کامران عجمی اسلامی تہذیب کے حوالے

سے SALRED شاعری کرنے لگے۔ انیس ناگی البتہ SECULAR شاعری کرتے رہے
تنقید کے سلسلے میں اس گروہ کے دو نام نمایاں ہیں۔ انیس ناگی اور جیلانی کامران۔
انیس ناگی کی عملی تنقید میں چند باتیں بالخصوص سامنے آتی ہیں۔

۱۔ ادب اور اس کے ادب کی انفرادیت۔
۲۔ تہذیبی حوالے سے ادب کی اہمیت۔
۳۔ ادب میں حیاتیاتی انسان کی تصویر۔
۴۔ شاعری میں ایمجز۔
۵۔ ادب کی لسانیاتی صورت حال۔
۶۔ ادب کی فکری صورت حال۔

اس حوالے سے ناگی نے سعادت حسن منٹو اور نذیر احمد کا بہت اچھا مطالعہ پیش کیا ہے۔ نیز انیس ناگی نے علم المعانی پر "شعری لسانیات" لکھ کر نئی شعری لسانیات مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناگی نے تصورات "مذاکرات اور نیا شعری افق میں شاعری اور ادب کے مختلف پہلوؤں کا مطالعہ پیش کیا ہے۔

جیلانی کامران نے تنقید کا نیا پس منظر عجمی اسلامی تہذیب اور عشق کے عجمی تصور کی صورت میں تلاش کیا ہے۔ انہوں نے شعری کشف کی دریافت کو شعری تنقید کا بنیادی فریضہ قرار دیا۔ نیز "نئی نظم کے تقاضے" میں نئی شاعری کی فکری صورت حال کو نمایاں کرنے کی سعی کی ہے۔ گویا انہوں نے نئی شاعری اور نئی تنقید کی بنیادیں تلاش کرنے کا کام کیا ہے۔ انہی بنیادوں پر انہوں نے اقبال اور غالب کا بھی اچھا مطالعہ پیش کیا ہے۔

Karl Jung

ارضی ثقافتی تحریک

یوں تو ژونگ سے بہت سے اردو ادب کے نقاد متاثر ہوئے مگر ڈاکٹر وزیر آغا نے ژونگ کے مطالعہ کو ایک نئے ڈھب سے پیش کیا۔ انہوں نے ادب کو آسمانی اور زمینی عناصر کے ملاپ کا نتیجہ قرار دیا۔ چونکہ آسمانی عناصر غیر واضح ہوتے ہیں، اس لیے انہوں نے زمینی عناصر پر زیادہ زور دیا، بعض لوگوں نے ان کی ہی پیش کردہ اصطلاح "دھرتی پوجا" کو ان پر پھبتی کسنے کے لیے استعمال کیا۔ وزیر آغا کے افکار ان کی تین کتابوں میں ہیں۔ تخلیقی عمل، اردو شاعری کا مزاج اور تصورات عشق و خرد اقبال کی نظر میں "تخلیقی عمل" میں انہوں نے تخلیقی عمل کی ماہیت دریافت کی۔ ان کے خیال میں تخلیقی عمل دائرے میں متحرک رہتا ہے۔ مگر اچانک جست لگا کر خطِ مستقیم میں آگے بڑھتا ہے۔ پھر ایک دائرے میں متحرک رہتا ہے۔ پھر اچانک ایک سے ہی کے لمحے میں خطِ مستقیم میں آگے بڑھ جاتا ہے۔ "اردو شاعری کا مزاج میں" انہوں نے ادب کو دو چیزوں کے ٹکراؤ کا نتیجہ قرار دیا۔ اس کے لیے انہوں نے پس منظر کے طور پر ٹوٹم اور ٹیبو کا ٹکراؤ اور ین اور یانگ کا ٹکراؤ اور ہیگل کی جدلیات کو پیش کیا ہے۔ تصورات عشق و خرد میں انہوں نے تخلیقی عمل والی تھیوری افکار اقبال کے حوالے سے پیش کی ہے۔

وزیر آغا ایک نقاد، شاعر اور انشائیہ نگار ہیں۔ انہوں نے رسالہ اوراق کے ذریعے ایک گروہ کو متعارف کرایا۔ وزیر آغا کے ہاں پاکستانی ثقافت میں ارض کا حصہ وافر ہے۔ اس حوالے سے جب ان پر دھرتی پوجا کے الزامات لگتے ہیں تو اس گروہ کے لوگ جواب آں غزل کے لیے قلم اٹھا لیتے ہیں۔ اس گروہ میں تنقید کے حوالے سے وزیر آغا کے علاوہ انور سدید، سجاد نقوی اور سہیل بخاری کے نام سامنے آتے ہیں۔ افسانہ نگاری اور ناول میں غلام الثقلین نقوی کا نام سامنے آتا ہے۔ جن کا ناول میرا گاؤں اہمیت کا حامل ہے۔ انشائیہ میں وزیر آغا کے علاوہ انور سدید، جمیل آذر، مشتاق قمر، سلیم آغا اور بہت سے دوسرے نام اہمیت اختیار کر گئے ہیں اس گروہ نے ارض کی اہمیت کو ادب میں متعارف کرایا، اس لیے انور سدید نے اس تحریک کو ارضی ثقافتی تحریک کا نام دیا۔

پاکستانی ادب کی تحریک

پاکستان بنا، تو ڈاکٹر تاثیر نے پاکستان سے ادیبوں کی وفاداری کو ضروری قرار دیا۔ ادھر محمد حسن عسکری نے پاکستانی ادب کا نعرہ بلند کر دیا، جس کی ممتاز شیریں اور اس کے شوہر صمد شاہین نے تائید کی اور اس نعرے کی نظریاتی اساس کے سلسلے میں بہت محنت صرف کی گئی۔ جلد ہی عسکری کو سلیم احمد اور سجاد باقر رضوی کی حمایت بھی حاصل ہو گئی پھر جلد بعد ہی عسکری اور تاثیر میں بھی ٹھن گئی۔ عسکری نے تاثیر کے خلاف ساقی میں اپنے کالم جھلکیاں میں بھرپور احتجاج کیا۔ تاثیر ترقی پسندوں کے قافلے سے بچھڑے تھے مگر اس کارواں میں بھی شامل نہ رہ سکے اور تنہا پرواز کرتے رہے۔ جلد ہی انھوں نے چراغ حسن حسرت سے ایک معرکہ لڑا جو اخبارات کے صفحات پر چلتا رہا۔ تاثیر کے دوستوں میں استاد، صحافی اور چند ایرانے خیال کے ادیب شاعر تھے۔ اس لیے ادب میں وہ زیادہ معرکہ آرائی نہ کر سکے۔ عسکری نے اپنے مضمون انسان اور آدمی میں صحیح آدمی کا تصور اسلام میں تلاش کر لیا، اس لیے تھوڑے سے عرصے تک وہ پاکستانی ادب کے بارے میں سرگرم رہ کر ادب کی روایت کی تلاش میں نکل پڑے۔ جہاں رینے گینو اور مولانا اشرف علی تھانوی کی مدد سے انھوں نے ادب کی روایت تلاش کر لی اور یہ تھی دینی روایت۔ ان کے پرانے ساتھیوں نے ان کی شخصیت کی ہمنوائی کی مگر اس دینی روایت کے سلسلے میں زیادہ ہمنوا نہ ہو سکے۔ سلیم احمد کے ہاں عسکری صاحب والی دینی تنقید نہیں تھی۔ انھوں نے ادب میں دونوں دھڑوں کی شاعری تلاش کی، کیونکہ ان کے نزدیک ۱۸۵۷ء سے پہلے کی تہذیب دونوں دھڑوں کی تہذیب تھی۔ ان کی تنقید پر عسکری کی روایت کی بجائے ٹرولنگ کے اثرات زیادہ ہیں مزید یہ ہوا کہ انھوں نے لارنس کے زیر اثر نچلے دھڑ پر زور کچھ زیادہ ہی دیا ہے۔

سجاد باقر رضوی نے اپنے مضمون اکبر اور ہندی مسلمانوں کی تہذیب میں سرسید

کی مذمت کر کے پاکستانی تہذیب کے بارے میں ایک خاص رویہ اپنانے کی بنیاد ڈالی ان کا مضمون قومی طرزِ احساس اور علامتیں "پاکستانی ادب کا حوالہ بہت خوبی سے واضح کرتا ہے۔ جن دنوں سجاد باقر رضوی نے سرسید کے خلاف مذکورہ مضمون لکھا تھی دنوں سلیم احمد نے حالی کے خلاف "حالی، مقلد اور غزل" لکھا اور شیخ محمد ملک نے نذیر احمد کے خلاف "تمیز دار بہو کی بدتمیزی" لکھا۔

اس گروہ کے متوازی ایک اور گروہ ہند اسلامی تہذیب کے حوالے سے ادب تخلیق کر رہا تھا۔ اس گروہ کے اہم ترین افسانہ نگار انتظار حسین، شاعر ناصر کاظمی اور نقاد منظفر علی سید ہیں۔

یوں تو پاکستانی تہذیب اور کلچر کے حوالے سے بہت سے ادباء نے لکھا۔ ترقی پسند پسندوں نے ارضی حوالے سے نفسیاتی نقادوں نے اساطیر کے حوالے سے یا اجتماعی لاشعور اور ARCHETYPES کے حوالے سے اور بعض نیم ترقی پسندوں نے برصغیر کے اسلامی اور ہندوستانی پس منظر کے حوالے سے لکھا مگر پاکستانی ادب کے نام سے چلنے والی تحریک زیادہ بارآور نہ ہو سکی اور جلد ہی دم توڑ گئی اور رویوں کا ایک حصہ بن گئی۔

گیت (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد گیت کو بھی خاصا فروغ حاصل ہوا۔ اس کی وجہ ایک تو دھرتی سے ہمارے شعراء کا وہ رشتہ تھا۔ جو نئے عہدِ محبت کے ساتھ استوار ہوا تھا دوسرا تفریح و ابلاغ کے وہ ذرائع جنہیں قیام پاکستان کے بعد خاصا فروغ حاصل ہوا یعنی فلم ریڈیو اور ٹی وی۔ رہا اس صنف میں فکری وسعت کا سوال تو اس کا جواب خاصا مایوس کن ہے۔ قیام پاکستان کے بعد گیت کی روایت کو آگے بڑھانے میں بیشتر وہ نام شامل ہیں جو قیام پاکستان سے پہلے ہی مشہور ہو چکے تھے۔

بہزاد لکھنوی کے مجموعۂ کلام "نغمۂ نور" میں پندرہ گیت ہیں۔ ان کے گیتوں کی نمایاں صفت تغزل ہے اس کے لفظیات روایتی ہیں۔ مگر ان میں ایک دلکشی ضرور موجود ہے ان کے ہاں اظہارِ عشق مرد کی طرف سے ہے اور لفظ "سکھی" کا استعمال بہت زیادہ ہے

جوش ملیح آبادی شاعرِ انقلاب تھے۔ اس لئے انہوں نے گیت بھی لکھے، تو ان میں بھی جوش کے انقلابی خیالات داخل ہو گئے۔ ان کے ہاں غم و غصہ کی کیفیت ملتی ہے۔ فراق کی تصویریں ملتی ہیں، منظرکشی ملتی ہے۔ مٹھاس اور شیرینی ملتی ہے اور گیت کا بنیادی وصف ترنم بھی۔ اور اس کے ساتھ ہی معاشرتی عکاسی بھی ملتی ہے۔

جوش کا ایک گیت "تنہائی" ہے۔ اس میں ایک عورت بغاوت کا پرچم بلند کرتے ہوئے کہتی ہے:

میں دھیرے دھیرے کیوں بولوں
تھر تھر تھر کیوں کانپوں؟
کیوں اپنا منہ ڈھانپوں؟
کیوں نہ گھونگٹ کے پٹ کھولوں؟
میں دھیرے دھیرے کیوں بولوں؟

ہاں موری ہو گی جیت

کچھ چوری ہے کیا پریت؟

کیوں نہ بڑھ کے موتی رولوں؟

میں دھیرے دھیرے کیوں بولوں؟ (تنہائی)

صوفی تبسم کے مجموعہ کلام "انجمن" میں بھی دو ایک گیت ملتے ہیں ایک گیت کا ٹکڑا ہے:

لاگی پریم کٹاری، میں پی بن دکھیاری

جب سے پی پردیس سدھارے

ڈوب گئے سب چاند ستارے

رین ہوئی اندھیاری، سکھی میں پی بن دکھیاری

صوفی تبسم نے فلموں کے لیے گیت بھی لکھے۔

احسان دانش نے بھی گیت لکھے۔ انہوں نے گیت لکھتے ہوئے ہندی گیت کی روایت کا احترام بھی کیا ہے۔ ان کے گیتوں میں ان کی نظموں کا لہجہ بھی موجود ہے۔ ان کے ہاں حسن و عشق فطرت اور موسیقی گلے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔

برج باسیوں میں شام بنسری بجائے جا

مستیاں ابل پڑیں

مدھ بھری صداؤں سے

پریم رس برس پڑا

من چلی ہواؤں سے

مسکرا رہی ہے شام، شام مسکرائے جا!

برج باسیوں میں شام بنسری بجائے جا

گوپیوں میں سدھ نہیں

مستیوں میں جوش ہے

راگ رنگ میں ہے غرق

رنگ مے فروش ہے

جھومتی ہے کائنات، جھوم کر جھماتے جا
برج باسیوں میں شام بنسری بجائے جا

قیوم نظر کے گیتوں کا مجموعہ "پون جھکولے" ہے۔ یہ گیت ان کی زندگی سے خاصے قریب ہیں۔ ان میں مناظرِ فطرت، محبوب، فراق اور وصل کی کیفیات رعنائی اور پھبن ملتی ہے۔ انسانی جذبے اپنے بہت سے پہلوؤں سمیت موجود ہیں۔ قیوم نظر کے ہاں تکنیک کا تنوع بھی ہے انہوں نے فنی حوالے سے بہت سے تجربے بھی کئے ہیں۔ ان کے ہاں ہندوی تمدن یا بھگتی فکر بھی موجود ہے، جو گیت کا ایک فکری پس منظر ہے۔ ایک گیت میں فراق کی کیفیت یوں پیش کی ہے:

سپنوں کا جادو ٹوٹ گیا
رات تکتے تکتے چندرماں کی جی تاروں کا چھوٹ گیا
دم اک اک کر کے توڑ رہے ہیں
پتھرائی آنکھیں پھوڑ رہے ہیں
سجی سجائی رین کی جوت بھور کا لوٹ گیا
سپنوں کا جادو ٹوٹ گیا
دکھ چلتر ہے کھلے کواڑ دل آئے
آئے اور نہ جائے

سیف الدین سیف کے مجموعہ کلام "خمِ کاکل" میں چھ گیت بھی شامل ہیں۔ بلکہ ایک گیت کا ٹکڑا ہے۔

شام سویرے آتی ہے   جیسے پیار اک بیکر ناز
اس کی بدل انگور کی بیل   اس کی آنکھیں جیسے راز
اس کا پیار انگڑائی
مجھ کو خلوت راس آئی
میں ہوں لالۂ صحرائی

ادا جعفری کے مجموعہ کلام "میں ساز ڈھونڈتی رہی" میں دو نظمیں مکمل ایک خوبصورت گیت ہے۔ مجید امجد، ابن انشاء کی بعض نظمیں اور فیض کی بعض غزلیں، نظمیں گیت کی بہت سی خصوصیات رکھتی ہیں۔

غزل (قیام پاکستان کے بعد)

اردو غزل نے ابتدا سے قیام پاکستان تک ایک طویل سفر طے کیا۔ اس سفر میں غزل نے زبان و بیان اور فکر و احساس کی کئی وادیاں قطع کیں۔ بہرحال قیام پاکستان کے وقت اردو ادب کے پاس غزل کا ایک گراں قدر اور گراں مایہ خزانہ موجود تھا۔ قیام پاکستان کے بعد غزل کی صورت حال کی تفہیم سے پہلے ہم ایک بار پھر اس بات سے آغاز کرتے ہیں کہ غزل کا ایک معنی ہے۔ عورتوں سے یا عورتوں کے بارے میں باتیں کرنا۔ یہ باتیں عشق کی باتیں ہوتی ہیں۔ گویا اس لحاظ سے غزل کے تین مرکزی موضوعات قرار پائے۔ عاشق عشق اور معشوق۔ جیسا کہ اقبال نے کہا ہے کہ "ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں" یعنی ہر شے کے مقدر میں تبدیل ہو جانا لکھا جا چکا ہے۔ اب عاشق، عشق اور معشوق نہ صرف بدلتے رہتے ہیں بلکہ ان کی اہمیت بھی بدلتی رہتی ہے یعنی کبھی عشق اہم ہو گیا کبھی عاشق اور کبھی معشوق۔ جدید دور نے عشق عاشق اور معشوق کو یکساں اہمیت دے دی ہے۔ دوسرے آج قحط نہ سہی مگر معاشی مسئلہ اتنا اہم ہے کہ عشق کی اہمیت ثانوی ہے۔ قدیم غزل کا محبوب تہذیب و تمدن کا نمائندہ تھا۔ اب تہذیب ہی ٹوٹ پھوٹ گئی ہے۔ اب نہ پہلا سا معشوق ہے نہ پہلا سا عاشق۔ اب مومن کے پردہ نشینیں کہاں، جو مومن کا سا عشق کیا جائے۔ نہ غالب کا زمانہ کہ محبوب مدعی کے حوالے کیا خدا کو بھی نہ سونپا جا سکے۔ اب محبوب دوسروں سے ہنستا بولتا ہے۔ خود عاشق بھی ایک رکھ رکھاؤ اور ظاہری بلکہ رسمی اخلاق کا مظاہرہ کرتا ہے، مگر پیار الفت کی تسکی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اب مشین کا شور اتنا ہے کہ بلبل کی صدا کون سنے اور سڑکوں پر اتنی بھیڑ ہے کہ پھولوں کو دیکھنے کے لیے کسی باغ میں کوئی کیسے جا سکے۔ حسرت اور فراق وغیرہ نے محبوب کی ارضی سطح دریافت کر لی تھی۔ اب محبت کی ارضی سطح اور اس کے ساتھ ہی کاروباری سطح بھی دریافت ہو رہی ہے۔ اب محبوب کی بھی کئی شکلیں ہیں شخص، وطن اور دھرتی میں سے کوئی بھی محبوب ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جس انداز میں دھرتی سے عشق ہو گا۔ وہ فرد سے محبت کے انداز سے تو جدا ہو گا۔

دورِ جدید نے انسانی مسائل کو اتنا گھمبیر کر دیا ہے کہ محبوب کی جانب نظر اٹھانے کے لیے فرصت کی ضرورت ہے۔ اب محبوب حسن کے سہارے تو زندہ نہیں بلکہ مسائل کے ساتھ زندہ ہے، اور مسئلہ بھی جسم کے بچاؤ کا مسئلہ، جو جنگ عظیم دوم کے بعد انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن کر ابھرا ہے۔ اس مسئلے نے کربلا کے استعارے کو غزل میں عام کیا ہے۔ پھر معاشی اور سیاسی مسئلے نے انسان کو ہجرت کے المیے سے دوچار کیا ہے۔ اب شاعر صرف بلبل سے ہم کلام نہیں ہوتا۔ وہ پرندے، درخت اور دوسری علامتوں کو اپنے مسائل کے ابلاغ کا وسیلہ بناتا ہے۔ کبھی انہیں اپنا قائم مقام بنا کر اور کبھی اپنے مقابل لا کر۔ بہرحال جدید غزل میں جدید عہد کا منظرنامہ ملتا ہے۔ جس میں کرداروں کی ایک نئی ترتیب اور ایک نئی پہچان ہے یہاں کچھ شاعروں کے شعری منظرنامے کی کسی قدر تفصیل پیش کرتے ہیں۔

(۱) فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء - ۱۹۸۴ء) قیامِ پاکستان کے بعد غزل کے نامور شاعر مانے جاتے ہیں۔ ان کے ہاں غزل نئے جمال کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔ ان کے ہاں جذبہ عشق بہت پہلودار ہے۔ ان کے ہاں عشق کہیں تو ایک جمالیاتی تجربہ بن کر نمودار ہوتا ہے۔ مثلاً:

گرمیِ شوقِ نظارہ کا اثر تو دیکھو
گل کھلے جاتے ہیں وہ سایۂ در تو دیکھو
صبح کی آج جو رنگت ہے وہ پہلے تو نہ تھی!
کیا خبر آج خراماں سرِ گلزار ہے کون

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

فیض کی حسن پرستی رومانوی اثرات کی حامل ہے۔ فیض کی رومانویت اختر شیرانی کی رومانویت کی بجائے مغربی رومانویت کے قریب ہے۔ وہ صرف خواب نہیں دیکھتے۔ ہاں حقیقت کو خوابناک بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ڈاکٹر نصرت چوہدری لکھتی ہیں:

"فیض کی رومانویت اسی بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ حقیقت کا سامنا کر کے اسے خواب میں منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں"

(فیض کی شاعری، صفحہ: ۸۱)

حقیقت کو خواب بنا دینے کے انداز نے فیض کو محبت و انقلاب کا شاعر بنا دیا ہے۔ فیض کے ہاں دھرتی سے محبت ملتی ہے۔ یہ بات اردو شاعری میں ایک منفرد اور نیا تجربہ ہے۔ دھرتی سے پیار عشق کا ایک نیا تجربہ ہے۔ اس لئے فیض کا محبوب ستم گر نہیں۔ وہ گلاب کے پھول کی طرح پیارا ہے۔ اور پیار کرتا ہے۔ فیض کہتے ہیں:

چھلک رہی ہے ترے حسنِ مہرباں کی شراب
بھرا ہوا ہے لبالب ہر اک نگاہ کا جام
تیری دید سے سوا ہے ترے شوق میں بہاراں
وہ زمیں جہاں گری ہے ترے گیسوؤں کی شبنم
قفس اداس ہے یارو! صبا سے کچھ تو کہو
کہیں تو بہر خدا آج ذکر یار چلے

ان اشعار میں دھرتی کی تازگی، ملائمت اور حسن کا بے پایاں احساس ملتا ہے محبوب کے بدل جانے سے بہت سی علامتوں کے مفاہیم بدل گئے محبوب کے ارد گرد پھیلے ہوئے کئی تلازمات شاعر کا موضوع بنے۔ مثلاً دھرتی کے ننگ دھڑنگ بھوکے اور افلاس زدہ مزدور، دھرتی میں محبت اور حسن کو عام کرنے والے قلم کار، ادیب، مصور، شاعر، فلسفی اور دھرتی کو پھولوں سے بھرنے والے سارے کسان شاعر کے جذبۂ محبت کے ساجھی بن گئے۔ محبت کے جذبے میں ان لوگوں کی شرکت سے شاعر کے ہاں جماعت کا احساس پیدا ہوا، ہم کا ضمیر اسی احساس کی پیداوار ہے۔

ہم ایسے سادہ دلوں کی نیاز مندی سے
بتوں نے کی ہیں خدائیاں کیسا کیا!

غم جہاں ہو رخ یار ہو کہ دست عدو
سلوک جس سے کیا، ہم نے عاشقانہ کیا

لوٹی گئی ہماری، یونہی پھرے ہیں دن کہ پھر سے
وہی گوشۂ قفس ہے، وہی فصلِ گل کا ماتم

دھرتی جب محبوب بنی تو رقیب کا مفہوم بھی بدل گیا، رند، فقیہہ، محتسب، مے اور مے خانہ کا مفہوم بھی بدل گیا۔ ستم اب محبوبہ کی طرف سے نہیں ہوتا بلکہ رقیب محتسب کی جانب سے ہوتا ہے:

ستم کی رسمیں بہت تھیں، لیکن نہ تھا تری انجمن سے پہلے
عتابِ جرمِ سخن سے پہلے سزا خطائے نظر سے پہلے

فقیہہ شہر سے مے کا جواز کیا پوچھیں
کہ چاندنی کو بھی حضرت حرام کہتے ہیں

یوں پیر مغاں، شیخ حرم سے ہوئے یک جاں
مے خانے میں کم ظرفی پرہیز بہت ہے

محبوب کے بدل جانے سے اس کے حسن کے مختلف پہلوؤں کے اظہار کے لیے فیض نے بہت سی تراکیب تراشیں مگر ان کا مزاج غزل کی روایت سے کہیں انحراف نہیں کرتا۔
فیض کی غزل میں تہہ داری، معنویت، شگفتگی اور زندگی کی اجتماعی صورت حال کا فنکارانہ اظہار ملتا ہے۔ وہ سیدھے لفظوں میں صورت حال کو رقم نہیں کرتے، اسے شعری تجربہ بناتے ہیں۔ اسے اپنی روح میں رچا تے ہیں اور شعری تجربہ کے طور پر پیش کر دیتے ہیں۔
فیض کی شاعری میں ایک فکری سطح ملتی ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ وہ فکر کو محسوس بھی کر سکتے ہیں۔ اس طرح قاری ان سے مسرت اور گہرا تفکر بیک وقت حاصل کرتا ہے۔
غزل میں طنز کا بھی ایک خاص انداز ملتا ہے۔ فیض کے ہاں بھی طنز کے تیر خاصے تیکھے ہیں۔ واعظ، ناصح اور محتسب ان کی طنز کا اکثر ہدف بنتے رہتے ہیں:

سنتے ہیں کہ پھرتا ہے گریزاں ناصح
گفتگو آج سر کوئے بتاں ٹھہری ہے

یہ برہمن کا کرم وہ عطائے شیخ مرحوم
کبھی حیات، کبھی مے حرام ہوتی رہی

فیض نے سیاسی و سماجی صورت حال کو بھی اپنے مخصوص انداز میں بڑی خوبصورتی

سے بیان کیا ہے۔ یہ بیان غزل کی مخصوص زبان میں ہونے کی وجہ سے تغزل سے محروم نہیں:

وہ نوائے مرغ کو کہتے ہیں اب زیانِ چمن
کھلے نہ پھول، اسے انتظام کہتے ہیں

فیض کے ہاں توازن اور اعتدال ملتا ہے۔ یہ بات تہذیب کے گہرے شعور اور روایت سے وابستگی کے نتیجے میں ملتی ہے۔ فیض کا تہذیب اور روایت سے رشتہ بہت پختہ ہے

فیض کے ہاں اعتماد نفس ملتا ہے۔ یہ بلند اور باوقار شخصیت کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً فیض کے یہ شعر ان کے اعتماد نفس کے آئینہ دار ہیں:

انصاف ہے کہ حکمِ عقوبت سے پیشتر
اک بار سوئے دامنِ یوسف تو دیکھیے

ہمیں سے سنتِ منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلاہی

(2)

احمد ندیم قاسمی (پ ۱۹۱۶ء) ایک اہم غزل گو ہیں۔ شاعری سے جتنے مطالبات عہد قدیم یا عہد جدید کرتے ہیں اکثر ندیم کی شاعری میں مل جاتے ہیں۔ انہوں نے ترقی پسند تحریک سے تعلق کی وجہ سے جدید سیاسی، سماجی اور تہذیبی شعور اپنانے کی کامیاب سعی کی ہے۔ ندیم نے تمام تجربات روایت کی حدود میں رہ کر کئے ہیں۔ انہوں نے غزل کی سنجیدگی کو کہیں بھی مجروح نہیں ہونے دیا۔ ندیم کے ہاں مثالی انسان کا تصور بھی ہے۔ جسے فتح محمد ملک نے آدمِ نو کہا ہے۔ جس کے بارے میں ندیم نے خدا کے حضور گڑگڑا کر کہا ہے:

انسان عظیم ہے خدایا

عظمت انسانی کے جلال و جمال کو اور عصر کی صورت حال کو انہوں نے خوبصورت تمثالوں سے واضح کیا ہے۔ قاسمی کے ہاں کہیں کہیں فکری سطح پر اقبال کی گونج بھی سنائی دے جاتی ہے۔

پرواز کو محدود نہ کر شام و سحر تک
انسان کی ہیں مملکتیں حدِ نظر تک

مگر ندیم کا لہجہ اقبال کے جلالی لہجے کے برعکس جمال کا حامل ہے۔ انہوں نے فراق کے زیر اثر محبوب کے جسم کو اپنی شاعری میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے، مگر وہ کہیں بیہودہ دکھائی نہیں دیتے۔ یہاں بھی وہ اپنے مخصوص انداز کی انفرادیت برقرار رکھتے ہیں یعنی نرمی لطافت اور پردہ داری جو غزل کا مخصوص مزاج ہے۔

مجھ سے کترا کے نکل جا مگر اے جانِ صبا
دل کی لو دیکھ رہا ہوں ترے رخساروں میں

شام کو صبحِ چمن یاد آئی
کس کو خوشبوئے بدن یاد آئی

یاد آئے تیرے پیکر کے خطوط
اپنی کوتاہیِ فن یاد آئی

تو پکارے تو چمک اٹھتی ہیں میری آنکھیں
تیری صورت بھی ہے شامل تری آواز کیساتھ

ندیم کے ہاں "انسان عظیم ہے" کا سایہ ہر جگہ ہے۔ محبوب عظیم ہے تو عاشق عظیم تر اور یہی ندیم کی انفرادیت ہے۔ ان کے محبوب کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:

جب بھی دیکھا ہے تجھے، عالم نو دیکھا ہے
مرحلہ طے نہ ہوا تیری شناسائی کا

ہر نئی بزم تیری یاد کا ماحول بنی
ہم نے یہ رنگ بھی دیکھا تری یکتائی کا

اب ذرا عاشق کی عظمت بھی دیکھ لی جائے:

کتنے خورشید بیک وقت نکل آئے ہیں
ہر طرف اپنے ہی پیکر کے گھنے سائے ہیں

آدم کی سلگتی ہوئی تاریخ رقم ہے
جبریل کے شہپر سے مرے دامنِ تر تک

غرض ندیم کے ہاں انسان اور انسان کی مختلف موجود اور ممکن صورتوں کا اظہار بڑی دلکشی سے ملتا ہے ندیم کی شاعری کی دنیا محبوب کے جسم کی قوسوں سے آسمان کی بلندیوں تک وسیع ہے۔

علامہ اقبال کے بعد جن شاعروں نے اپنی منفرد آواز سے غزل میں اپنی پہچان پیدا کی ان میں سے ایک نام عابد علی عابد (۱۹۰۶ء - ۱۹۷۱ء) کا ہے۔ عابد کلاسیکی شعر و ادب، مغربی شعر و ادب اور دیگر فنون لطیفہ کا سلجھا ہوا مذاق رکھتے تھے۔ مگر کلاسیکیت ان سب پر غالب تھی۔ ان کی شاعری کلاسیکی ادب کی ایک نئی وسعت ہے انہوں نے نظیری کے انداز کو اردو میں اختیار کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ ان کی شاعری کے مرکب میں نظیری کے لہجے کے ساتھ ساتھ لکھنؤ کا انداز بھی کافی حد تک پاکیزہ ہو کر شامل ہو گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی نئے دور کا احساس بھی دکھائی دیتا ہے۔ مگر ان کے ہاں نئے عہد کا انسان پوری طرح داخل نہیں ہو سکا بلکہ یں یہ کہوں گا ان کے ہاں ایک ایسا انسان ملتا ہے۔ جس کا اوپر کا دھڑ تو روایتی ہے اور نیچے کا دھڑ جدید عہد کی حیات کا حامل ہے:

سجدے میں یاد آ گئے محراب گردن کے خطوط
لب پہ تیرا نام بھی وقتِ قیام آ ہی گیا

اس نے مانی تھی مری بات کبھی
اسے ہر بات روا ہے اب تک

عابد علی عابد کے ہاں خوبصورت لفظی تصویریں ملتی ہیں۔ انہوں نے محاکات کی بہت خوبصورت شکلیں پیش کی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا محبوب گوشت پوست کا ہے۔ صرف خواب و خیال کی پیداوار نہیں۔ وہ اس سے مل چکے ہیں۔ اس کے جذبات سے آشنا ہیں۔ وہ صرف محبوب ہی نہیں بلکہ معاشرے کا ایک انسان بھی ہے اور کل انسانی ضروریات بھی رکھتا ہے۔ صرف شاعر کو ہی اس کی ضرورت نہیں۔

اُسے بھی شاعر کی ضرورت ہے۔ گویا وہ جملہ انسانی تقاضے رکھتا ہے:

دمِ رخصت وہ چپ رہے عابد
آنکھ میں پھیلتا گیا کاجل

یہ خالص حسیاتی تصویر ہے اور ہر لحاظ سے مکمل۔ اب ذرا چند اور تصویریں ایک ہی غزل سے پیش کی جاتی ہیں:

پیرہن ہے بدن سے رنگین تر
ناز کی خود نمائیاں توبہ
آستینوں میں شمع روشن ہے!
کندنی سی کلائیاں توبہ

محبوب ماضی کی طرح چھپ کے نہیں رہتا۔ پیرزم رنگین زرملبوس میں دکھائی دیتا ہے۔ یہ دورِ جدید کی سچی تصویر ہے۔ اب محبوب چھپنے کی بجائے ظاہری رکھ رکھاؤ اور میٹھی میٹھی باتوں کا قائل ہے مگر وہ صرف یہیں تک رہتا ہے۔ کیونکہ یہ اس کی مجبوری ہے۔

میٹھی میٹھی سہاونی باتیں
ظاہری خوش نمائیاں توبہ

عابد کو لفظ کے برتنے کا سلیقہ آتا ہے۔ وہ ہر لفظ کو اس کے سائے سمیت لاتے ہیں اور معنی کے تمام امکانات روشن کرتے ہیں۔

عابد کے ہاں موسیقی کا بھرپور احساس ملتا ہے۔ ان کی شاعری موسیقی کی سُر تال لگتی ہے۔ یہ اعتدال، توازن لفظوں کے فنکارانہ استعمال سے ہی ممکن ہوتی ہے:

تہ بہ تہ دل کے ہر دل پہ ہے نقش گر، تیرے گیسو کی شب، تیرے بوسے کی سحر
دردِ فرقت کے آداب روشن ہوئے، داغ جاتا نہیں، زخم [illegible] رہا ہیں

(3) منیر نیازی (پ ۱۹۲۲ء) نے اپنی منفرد آواز سے اپنی پہچان کرائی ہے ان

کی غزل میں تغزل اور عصر دونوں محسوس ہوتے ہیں۔ صنعتی شہر کی زندگی کو اس کی تمام المناکیوں سمیت منیر نے اپنی شاعری میں بسا دیا ہے۔ منیر نیازی نے موضوعات اور لفظیات دونوں کے معاملے میں غزل کی روایت میں اضافہ کیا ہے۔ ان کے ہاں خوف سے تعلق رکھنے والی کئی علامات شہر کی ہولناکیوں کا چہرہ دکھاتی ہیں۔ منیر نیازی کا ایک مسئلہ ہجرت بھی ہے۔ ہجرت سے پہلے کے خواب اور ہجرت کے بعد تعبیر خواب کا بھیانک وجود منیر نیازی کا مسئلہ ہے۔ جس سے منیر نیازی اکثر دوچار رہا ہے۔ منیر نیازی کی ایک غزل ہے:

میری ساری زندگی کو بے ثمر اس نے کیا
عمر میری تھی مگر اس کو بسر اس نے کیا
میں بہت کمزور تھا اس ملک میں ہجرت کے بعد
پر مجھے اس ملک میں کمزور تر اس نے کیا
راہبر میرا بنا گمراہ کرنے کے لئے
مجھ کو سیدھے راستے سے دربدر اس نے کیا
شہر میں وہ معتبر میری گواہی سے ہوا
پھر مجھے اس شہر میں نامعتبر کس نے کیا
شہر کو برباد کر کے رکھ دیا اس نے منیر
شہر پر یہ ظلم میرے نام پر اس نے کیا

منیر کا لحن احتجاج اور بغاوت کا نہیں ہے۔ ان کے ہاں غزل ایک بے حلقی تڑپتی کسمساتی، آہستہ آہستہ اپنا دکھ سناتی اور ہلکی ہلکی طنز کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ منیر کا ایک مسئلہ اپنے دور کی بے معنویت ہے۔ اس بے معنویت کے اظہار کا ایک انداز تو بے معنی (AB-SURD) ادب تخلیق کر کے ممکن ہو سکتا ہے۔ مگر منیر نے ایک بامعنی انداز میں اس بے معنویت جسے دروغ بھی کہا جا سکتا ہے، کا پردہ چاک کیا:

حرف دروغ غالب شہر خدا ہوا
شہروں میں ذکر حرف صداقت کریں تو کیا

شکوہ کریں تو کس سے شکایت کریں تو کیا
اک رائیگاں عمل کی ریاضت کریں تو کیا

منیر نیازی بے معنویت کے خلاف بامعنی احتجاج کے ساتھ ساتھ معنویت کی تلاش میں حقیقت اولیٰ تک کا سفر بھی کرتا ہے، اور خدا اور رسول سے تعلق قائم کر کے ایک نئی معنویت کے جہان کی طرف سفر شروع کیا۔

بیٹھ جائیں سایۂ دامانِ احمد میں منیر
اور پھر سوچیں وہ باتیں جن کو ہونا ہے ابھی

منیر نیازی کے ہاں عشق کا موضوع نئی وسعتوں کے ساتھ آیا ہے۔ شہر کی کاروباری فضا نے عاشق اور محبوب سے عشق کی اقدار چھین لی ہیں۔ ماحول نے افراد کو آپس میں علیحدہ کر دیا ہے۔ تعلقات کی یہ صورتِ حال منیر کے ہاں بہت خوبصورت انداز میں ملتی ہے:

جب مسافر لوٹ کر آیا تو کتنا دکھ ہوا
اس پرانے بام پر وہ صورت زیبا بھی

منیر کے ہاں عشق کی ارضی سطح موجود ہے۔ اس عشق میں برابری کی سطح بھی برقرار رہتی ہے۔ منیر کا محبوب بند قبا بھی کھولتا ہے مگر شرمانا نہیں بھولتا۔ وہ چھیڑنے سے کھل بھی جاتا ہے بےوفائی بھی کر سکتا ہے اور ایک دوست کے گھر سے ہو کر دوسرے دوست کے ہاں جانے سے گریز بھی نہیں کرتا:

وہ جو میرے پاس سے ہو کر کسی کے گھر گیا
ریشمی ملبوس کی خوشبو سے جادو کر گیا
تھی وطن میں منتظر جس کی کوئی چشم حسیں
وہ مسافر جانے کس صحرا میں جل کر مر گیا

شرماتے ہوئے بند قبا کھولے ہیں اس نے
یہ شب کے اندھیروں کے مہکنے کی گھڑی ہے

منیر کو ایک اور بات اس کے عصر کے دوسرے شاعروں میں نمایاں کرتی ہے

کہ اس نے کامیابی سے ایک ماحول تخلیق کیا ہے۔ یہ ماحول اپنے اندر ایک جادوئی دنیا کا اثر رکھتا ہے، جو سامع اور قاری کو یک بیک اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔

۹ احمد فراز (پ ۱۹۳۱ء) کے یہاں فیض کی آواز کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ مگر فراز کی شاعری اس کی اپنی تخلیقی شخصیت کے مطابق ہے۔ فراز کا بڑا موضوع تو عشق ہے مگر شہر اور وطن بھی فراز کا اہم مسئلہ ہیں۔ وہ ترقی پسند ہے اور شہر اور وطن کے بارے میں ترقی پسندانہ نقطۂ نگاہ رکھتا ہے۔ وہ عشق میں حقیقت پسندی کا اظہار یوں کرتا ہے:

اپنے اپنے بے وفاؤں نے ہمیں یکجا کیا
ورنہ میں تیرا نہ تھا اور تو میرا نہ تھا

فراز کے ہاں جلوۂ سرِ بام اور جلوۂ سرِ دار دونوں ملتے ہیں، گویا کوئے یار سے سوئے دار تک کی ساری کیفیتیں، حکایتیں اور شکایتیں ان کے ہاں مل جاتی ہیں۔ مگر یہ اخباری رپورٹ کی صورت میں نہیں، تغزل کے خوبصورت لہجے میں، جس میں روایت کا آہنگ اپنی آواز دے رہا ہے۔ جلوۂ سرِ بام کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

ذکر اس غیرتِ مریم کا جب آتا ہے فراز
گھنٹیاں بجتی ہیں لفظوں کے کلیساؤں میں

زندگی تیری عطا تھی سو تیرے نام کی ہے
ہم نے جیسے بھی بسر کی تیرا احساں جاناں

مگر اب شہر کی صورتِ حال اور وطن کا کرب ان کا موضوع بن گیا ہے۔ جیسے فیض نے کہا تھا نا:

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

ویسے ہی فراز کہتے ہیں:

آ فصیلِ شہر سے دیکھیں غنیمِ شہر کو
شہر جلتا ہو تو تجھ کو بام پر دیکھے گا کون

اب تیرا ذکر بھی شاید ہی غزل میں آئے
اور سے اور ہوئے درد کے عنواں جاناں

فراز کے ہاں وطن کا گہرا احساس ملتا ہے۔ وہ وطن پرست ہیں اور وطن کے کرب کو اور دکھ کو اپنی ذات پر محسوس کرتے ہیں، وطن کے زخم ان کے اپنے جسم پر دکھ دیتے ہیں۔ ترقی پسند ہونے کے سبب وہ دوسرے انسانوں کے کرب اور دکھ کو بھی اپنا ہی تجربہ بنا لیتے ہیں وہ اپنی ذات سے جذبات تک کا سفر نہیں کرتے بلکہ ذات سے کائنات کی طرف سفر کرتے ہیں:

وہ موجِ خوں اٹھی ہے کہ دیوار و در کہاں
اب کے فصیل شہر کو غرقاب دیکھنا

کیا کہوں کس نے قبیلہ مرا تقسیم کیا
آج یوں ہے کوئی بسمل کوئی قاتل ٹھہرا

زندہ دلانِ شہر کو کیا ہو گیا فراز
آنکھیں بجھی بجھی ہیں تو چہرے مرے مرے

مجھ سے کیا پوچھتے ہو شہرِ وفا کیا ہے
ایسے لگتا ہے صلیبوں سے اتر کر آیا

فراز کے بارے میں لوگ کہتے ہیں کہ وہ دین دشمن ہے، مگر اس کی شاعری کچھ اور کہتی ہے اس کی نعت کا ایک شعر ہے:

تو روشنی کا پیمبر ہے اور مری تاریخ
بھری پڑی ہے شبِ ظلم کی مثالوں سے

فراز کے عشق میں جدید دور کی حیثیت واضح طور پر ملتی ہے۔

(ج)

ناصر کاظمی (۱۹۲۵ء - ۱۹۷۲ء) کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ذہن خود بخود ناصر کاظمی کے مضمون "نئی غزل" کی طرف جاتا ہے، جس میں وہ قیام پاکستان کے بعد کہی جانے والی غزل کے بارے میں لکھتے ہیں:

"روایت سے انحراف، نئے استعاروں کی بہتات، اظہار میں جرأت اور

غنائی سانچوں کا انتخاب، یہ چند اہم خصوصیات ہماری نئی غزل کو پرانی غزل سے الگ کرتی ہیں۔

آزادی کے بعد ہجرت کے تجربے نے کئی صورتیں اختیار کیں۔ کہیں تو ہمیں جغرافیائی ہجرت کا تجربہ ملتا ہے، لیکن اس سے بھی شدید تر وہ ہجرت تھی جو شاعر کا بنیادی اکیلاپن ہے۔ جسے روحانی ہجرت کہا جا سکتا ہے۔ اس سفر میں غزل نے بھی ہجرت کی۔ یہ ہجرت غزل کی ترقی کا وسیلہ بنی کیونکہ ترقی ہجرت کے بغیر ممکن ہی نہیں۔"

(خشک چشمے کے کنارے، صفحہ: ۱۵۵)

ناصر کی غزل میں ہجرت اور سقوط ڈھاکہ کا تجربہ دونوں ملتے ہیں۔ ان کا سفر حیات ہجرت سے شروع ہوا اور سقوط ڈھاکہ پر ختم ہوا۔ انھوں نے اپنے دور کی لاحاصلی کا کرب بھی سہا اور اس مایوس کن صورت حال کو اپنے اداس لہجے میں بیان کیا۔ اس لہجے پر میر کے انداز کی پرچھائیاں واضح ہیں مگر میر کی سی وسعت ناصر کے ہاں نہیں ہے۔ ہاں! انھوں نے نئی علامتوں اور نئے مضامین کے سہارے خصوصاً روحِ عصر کو اپنی شاعری میں سمو لینے کی وجہ سے اپنی الگ پہچان کرائی ہے۔ ان کے ہاں ہجرت کے حوالے سے راستا سفر اور کارواں کی علامتیں آئی ہیں۔ ان کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

شکستہ پا راہ میں کھڑا ہوں گئے دنوں کو بلا رہا ہوں
وہ قافلہ جس کا میں ہم سفر تھا مثالِ گردِ سفر گیا وہ

شہر کی خاموشی بھی ان کا ایک خاص موضوع ہے۔ اس کے پس منظر میں سیاسی جبر، اور گھٹن موجود ہے۔ پھر شہر پر رات کا کڑا دباؤ اور حکمرانی بھی اپنا ایک سیاسی پس منظر رکھتی ہے:

تم تو یارو! ابھی سے اٹھ بیٹھے
شہر میں رات جاگتی ہے ابھی

مجھ سے باتیں کرتی ہے
خاموشی تصویروں کی

ناصر نے المیۂ مشرقی پاکستان کے پس منظر میں کہا:

وہ ساحلوں پر گانے والے کیا ہوئے وہ کشتیاں چلانے والے کیا ہوئے

ناصر کے ہاں انداز کا یہ اکہراپن اکثر جگہ اخباری رپورٹ لگتا ہے۔ مگر بعض اوقات اس اکہرے پن کے باوجود اس کا نیا پن اپنا لطف دکھا جاتا ہے۔ جیسے:

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں، اب بال بناؤں کس کے لئے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا اب باہر جاؤں کس کے لئے

انداز بیاں کے حوالے سے ناصر کے بارے میں سہیل احمد کی رائے بہت وقیع ہے:

"ناصر کا کمال یہ ہے کہ اس نے فطرت کے مظاہر اور تہذیبی آشوب کو گھلا ملا کر ایسا مہذب لہجہ نکالا، جس کی کسک دیر تک محسوس ہوتی ہے۔ تہذیبی آشوب کو فطرت کے حوالے سے بیان کرنے کا انداز کلاسیکی غزل کا اہم رجحان ہے مگر اپنے زمانے میں ناصر نے اسے اپنی شاعرانہ صناعی کا مستقل حصہ بنا کر اسے ایک نئے طرزِ احساس کی حیثیت دے دی ہے"

(طرزیں، صفحہ: ۷۶)

سلیم احمد (۱۹۲۷ء – ۱۹۸۳ء) دورِ حاضر کی بے معنویت میں معنویت کی علامت ہیں۔ معنویت کسی شے میں کیونکر پیدا ہوتی ہے۔ ایک طریقہ تو یہ ہے کہ کسی زندہ تہذیب میں ہر شے کے معنی متعین ہوتے ہیں۔ ہماری تہذیب تو ٹوٹ پھوٹ گئی ہے اس صورت میں شے کے معنی کیسے متعین ہوں — اب ایک ہی صورت ہے کہ ہر حقیقت کو حقیقت اولیٰ کے حوالے سے دیکھا اور جانچا جائے۔ حقیقت اولیٰ جواب بھی ہماری زندگی میں موجود ہے۔ سلیم احمد کو اپنا وجود بے معنی نہیں لگتا بلکہ بڑا با معنی دکھائی دیتا ہے:

نیا مضمون کتابِ زیست کا ہوں
نہایت غور سے سوچا گیا ہوں

سلیم احمد اس معنویت سے ابتدا کرتے ہیں اور زندگی کی بے معنویت کے خلاف جہاد کرنے میں۔ یہ جہاد خیر و شر کی علامتوں کے ذریعے ان کی شاعری کا موضوع بنا ہے — اسی جہاد کی تفصیلی صورتِ حال مختلف علامتوں کے ذریعے بیان ہوئی ہے:

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا
کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہوں

سلیم احمد کی تلمیحات اس تاریخی حوالے اور پس منظر سے اخذ کی گئی ہے، جس کا مرکزی

نقطۂ حقیقت اولیٰ ہے۔ان علامتوں کے ذریعے وہ فکری منظر نامہ تیار ہوتا ہے، جس میں حقیقت اولیٰ ساری چیزوں کو معنویت عطا کرتی ہے اور شے حقیقت کہلاتی ہے:

آخر اسی نے خشک کیا رودِ نیل کو
بچپن میں پانیوں میں بہایا گیا جسے

سلیم احمد کے ہاں یوسف خواب، چاہِ زلیخا اور سفر کی علامتیں بھی اسی فکری منظر نامے کو واضح کرتی ہیں۔ سفر اور منزل کی علامتیں تو سلیم احمد کے ہاں اتنی بار دہرائی گئی ہیں کہ اس کی شاعری ہی ایک سفر نامہ لگتی ہے مگر سلیم احمد کے ہاں سفر اور منزل میں دوئی نہیں۔ وہ تو ایک ہی سکّے کے دو رخ دکھائی دیتے ہیں:

دنیا کی سیر بھی انہیں راہوں میں ہو گئی
حالانکہ ہم نے تجھ سے تجھی تک سفر کیا

اپنی حدودِ ذات میں بیٹھے اپنی ہی سمت ہوں رواں
آپ ہی میر کارواں، آپ ہی گردِ کارواں

میں پاؤں توڑ کے بیٹھا رہا کہیں نہ گیا
سلیم منزلیں طے ہو گئیں سفر کے بغیر

سفر کی معنویت کو واضح کرنے کے لیے بعض دوسری علامتیں بھی سلیم احمد کے موجود ہیں مثلاً ستارہ، آنکھیں وغیرہ:

تیرا چہرہ میرا ستارہ ہے
اس سے کچھ روشنی ہے آنکھوں میں

سلیم احمد نے شکست ڈھاکہ کے المیے کو بھی پوری طرح محسوس کیا ہے۔ اس نے اس شکست کی معنویت کو کربلا کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور یہاں پر بہنے والے خون کو بھی کربلا کے حوالے سے سمجھا ہے:

ہوتا ہے اس کو خونِ شہیداں سے تر بتر
رشتہ مری زمیں کا بھی ہے کربلا کے ساتھ

سلیم احمد کے ہاں تفکر کی ماورائیت کے ساتھ ساتھ خالص زمینی حوالے بھی ملتے ہیں مثلاً تنہائی، شہر کا سناٹا اور خاموشی زندگی کی معنویت کو واضح کرتے ہیں۔ ایسے ہی آگ اور اس کے تلازمات بھی کرب کے اظہار کا وسیلہ ہیں:

ہجوم کوچہ و بازار میں خبر کس کو
کہ اس ہجوم میں ہر آدمی اکیلا ہے

دن کا سورج شام کو جل بجھ گیا
اور ستارے رات کے جلنے کو ہیں

راستے ہیں اور بے چینی کی آگ
قافلوں کے قافلے جلنے کو ہیں

گلی کے اک موڑ پہ اک شخص نے کہا مجھ سے
ادھر نہ جاؤ کہ یہ راستا اکیلا ہے

سلیم احمد کے ہاں عشق کی خالص زمینی سطح بھی ملتی ہے، جس میں رنگ، حرارت، ذائقہ اور لمس کی حسیات واضح ہیں۔ گویا اس طرح سلیم احمد نے جدید تر آوازوں کو اپنے لہجے میں سمونے کی کامیاب کوشش کی ہے:

پیغام اس بدن کے بہت صاف صاف تھے
لیکن مرے شکوک نے دھوکا دیا مجھے

آگ چہرے سے آنکھیں سلگنے لگیں
بوسۂ گرم سے میرے لب جل گئے

ٹٹولتا ہوں بستر پہ تیرے ہاتھوں کو
کہ خواب دیکھ کے جاگا ہوں اور اندھیرا ہے

سلیم احمد نے زبان اور اظہار کے حسن کا بھی خاصا خیال رکھا ہے۔ ان کے ہاں اظہار کا جمالیاتی انداز پایا جاتا ہے۔ توازن اور اعتدال بھی ہے اور اس سے آگے بڑھ کر موسیقیت بھی :

یوں بھی ہزار کاہشیں باعث اضطراب تھیں
اور تیری جدائی کا زخم بھی تھا لگا ہوا

1996 مـ صفا

(5) عبید اللہ علیم (پ ۱۹۴۱ء) اپنی ذات اور زمانے کا شاعر ہے۔ اس کے اندر جو محشر برپا ہے، وہ اس کا اظہار کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس میں اکثر کامیاب رہتا ہے اس کی خواہش ہے :

ہر ایک لحظہ یہی آرزو یہی حسرت
جو آگ دل میں ہے، وہ شعر میں بھی ڈھل جائے

شاعر کی فکر کا مرکز اس کی ذات اور پھر اپنی ذات کے حوالے سے وطن بلکہ پوری کائنات ہے کیونکہ اسے زندگی سے پیار ہے :

زندگی اک بار ملتی ہے
دوستو! زندگی سے پیار کرو

اس کی وجہ یہ ہے کہ آج تہذیبی اقدار ٹوٹ چکی ہیں اور جب اقدار نہ رہیں او روایات قدر زندگی محض رہ جائے۔ یہ قدر علیم کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے۔ وہ اپنے لئے، دوسرے انسانوں کے لئے صرف اور صرف حیات محض مانتا ہے۔ اس کے ہاں انسان کسی تہذیبی رشتے کے ناتے سے یکجا نہیں ہوتے۔ بلکہ حیات محض کے وسیلے سے یکجا ہوتے ہیں۔ مگر حیات محض تباہیوں کی زد میں ہے اس لئے وہ اپنی ذات کے بارے میں بہت فکر مند رہتا ہے :

میں وہ چراغ رہگذار دنیا ہوں
جو اپنی ذات کی تنہائیوں میں جل جائے

علیم کو اپنی ذات کی فکر اس قدر ہے کہ وہ محبوب کے لئے بھی جاں کا زیاں کرنے کو تیار نہیں، کیونکہ اس کے ہاں حیات محض سے بڑی کوئی قدر نہیں :

کہاں تک اور بھلا جاں کا ہم زیاں کرتے
بچھڑ گیا ہے تو یہ اس کی مہربانی ہوئی

علیم کو تہذیبی قدروں کے ٹوٹنے کا غم بھی ہے۔ وہ تہذیب کے خاتمے کا نوحہ گر ہے

نہ صاحبانِ جنوں ہیں، نہ اہلِ کشف و کمال
ہمارے عہد میں آئے کشا فیتر، کیسی

صاحبانِ جنوں کا خاتمہ اور اہلِ کشف و کمال کا مرٹ جانا ایک پوری تہذیب کی موت ہے۔ علیم نے اس کی موت کا غم کھایا ہے۔ مگر یہ اس کا بنیادی موضوع نہیں اس کا موضوع تو جسم کا بگاڑ ہے۔ یہ اپنا جسم ہو یا دوسرے انسانوں کا۔ جب دوسرے انسانوں کے لیے موت کے در کھلتے ہیں اور زندگی کے در بند ہو جاتے ہیں، تو وہ ان کی موت پر بھی آنسو بہاتا ہے:

میں یہ کس کے نام لکھوں، جو الم گزر رہے ہیں
مرے شہر جل رہے ہیں، مرے لوگ مر رہے ہیں

ہمارے عہد کا المیہ یہ ہے کہ عقیدے موجود ہیں اور تہذیب مرٹ گئی ہے۔ تہذیب کے بغیر عقیدے کا وجود ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔ پھر عقیدے انسانوں کو نگلنے لگ جاتے ہیں۔ یہ زندگی کو سنوارنے اور نکھارنے کی بجائے زندگی کے ہی دشمن ہو جاتے ہیں:

فضائے شہر عقیدوں کی دھند میں ہے اسیر
نکل کے گھر سے اب اہلِ نظر نہ جائیں کہیں

علیم کے ہاں محبوب سے ایک نئی قسم کا تعلق پایا جاتا ہے۔ یہ تعلق برابری کی سطح کا ہے کیونکہ محبوب کسی تہذیب کا نمائندہ نہیں۔ گوشت پوست کا انسان ہے:

محبتیں بھی عجب اس کی، نفرتیں بھی کمال
مری ہی طرح کا مجھ میں سما گیا اک شخص

علیم محبوب سے تہذیب کی شرائط یا محبوب کی شرائط پر دوستی کرنے کو تیار نہیں وہ اپنی شرائط پر دوستی کرتا ہے اور یہ دوستی توڑ بھی دیتا ہے۔ مگر وہ اس کے بعد بھی کبھی کبھی محبوب کو یاد تو کر لیتا ہے، مگر اس کے لیے تڑپنے کے لیے نہ تیار ہے نہ اس کام کے لیے فارغ ہے کیونکہ دونوں کا رشتہ برابری کا ہے:

میں اس کو بھول گیا ہوں وہ مجھ کو بھول گیا
تو پھر یہ دل پہ کیوں دستک سی ناگہانی ہوتی

تو لوٹے گی ہے اور پریشاں ہوا ہوں میں
دو نوں میں اک رشتہ آوارگی تو ہے

شاعر خود اپنی ذات کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور اپنی ذات کے حوالے سے اپنے عصر کے انسانوں کی تصویر دکھاتا ہے کہ کس طرح سچ بولنے کے لئے تنہائی کا گوشہ تلاش کیا جاتا ہے:

وہ اور تھا کوئی جسے دیکھا ہے بزم میں
گر مجھ کو ڈھونڈنا ہے مری خلوتوں میں آ

علیم کا شعری سفر "چاند چہرہ ستارہ آنکھیں" سے شروع ہوتا ہے اور جب وہ "ویران سرائے کا دیا" تک پہنچتا ہے۔ تو وہ حیاتِ محض سے آگے بڑھ کر حیات آفریں کا قرب حاصل کر لیتا ہے۔ یہ اس کے سفر کے مکمل ہونے کی علامت ہے۔

سجاد باقر رضوی (پ ۱۹۳۸ء) کو ناصر کاظمی نے اپنے ایک مضمون میں "شہری فرہاد" کہا ہے۔ انھوں نے شہر کی بے معنی صورت حال میں معنی کی تلاش کی ہے۔ اس سفر میں ان کا جذبہ عقل سے متصادم نہیں ہم آہنگ ہے۔ جذبے اور عقل کی رفاقت میں کٹنے والا سفر "تیشۂ لفظ" میں موجود ہے۔ ان کے ہاں صرف محبوب کی تصویر کشی کی بجائے شہر کے اندھے پن کا ذکر بھی ملتا ہے:

اندھوں کے آگے فن کے جلائے دیئے، تو پھر
بہروں کے آگے کیجئے عرض ہنر تو کیا

باقر صاحب کے ہاں ہنگامہ خیز شہر ہے۔ ناصر کا شہر تاریک ہے۔ جس میں خاموشی گونجتی ہے، باقر صاحب کے شہر میں آوازوں کا اتنا ہنگامہ ہے کہ کچھ کہا نہیں جا سکتا اور سینے کے شور سینے کے اندر دم توڑ رہے ہیں:

باہر وہ گو نج ہے کہ ٹھہرتے نہیں حواس
کتنے ہی شور سینے کے اندر اٹھا کریں

باقر صاحب کی شاعری میں محبوب کے کوچے کی خوشبو بھی بکھری ہوئی ہے۔ یہاں کلی کے چٹخنے اور پھولوں کے کھلنے کی کیفیتیں بھی دکھائی دیتی ہیں:

چٹکا جو دل تو مثلِ گل تر بکھر گیا   خوشبو صبا کے ساتھ تھی، نغمہ صدا کے ساتھ

باقر صاحب کی غزلیں فنی لحاظ سے کامیاب غزلیں کہی جا سکتی ہیں۔ ان میں الفاظ کی نشست، ان کا آہنگ اور لفظ و معنی کا رشتہ ایسا ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔

اردو ادب میں غزل کو بلاشبہ توانا ترین صنفِ ادب کہا جا سکتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد مذکورہ شعراء کے علاوہ جن دوسرے پاکستانی شعراء نے غزل میں اپنے الگ لہجے کی پہچان کرائی، ان کی فہرست خاصی طویل ہے۔ بہرحال چند ایک کے نام یہ ہیں حفیظ ہوشیارپوری، ابن انشاء، ظہیر کاشمیری، اطہر نفیس، مجید امجد، مختار صدیقی باقی صدیقی، فارغ بخاری، شہرت بخاری، حمایت علی شاعر، محسن احسان، احمد مشتاق ظفر اقبال، شکیب جلالی، صابر ظفر، امجد اسلام امجد، ذوالفقار احمد تابش وغیرہ۔ یہ فہرست اگر مزید طویل بھی کر دی جائے تو بھی نامکمل رہے گی۔ بہرحال ان تمام شعرائے غزل میں نئی حیثیت اور نئی معنویت پیش کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔

خواتین شاعروں میں ادا جعفری کو اردو شاعری کی خاتون اول ہونے کا شرف حاصل ہے۔ ان کے اظہار کا دائرہ وسیع ہے۔ انہوں نے شاعری میں اپنی الگ پہچان کرائی ہے کشور ناہید نے شاعری میں عورت ہونے کے ناتے سے بھی اپنی پہچان پیدا کی ہے اور کامیاب شاعر ہونے کے حوالے سے بھی۔ اس شعر میں وہ اپنی جنس پوری طرح واضح کر دیتی ہیں۔

کچھ یوں ہی زرد زرد تھی ناہید آج بھی\
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلا کھلا نہ تھا۔

فہمیدہ ریاض کے ہاں عورت بڑی دلیر اور جنسی و سیاسی حوالے سے خاصی بے باک بھی ہے مگر پروین شاکر کے ہاں عورت خوشبو کا استعارہ بن گئی ہے۔ پروین کے ہاں عورت کا عورت پن تو دکھائی دیتا ہے مگر وہ فہمیدہ ریاض کی حد تک بے باک نہیں ہیں پروین کے ہاں پُرگوئی کی وجہ سے بعض اوقات اظہار کا کچا پن ایک خامی کے طور پر ابھر آتا ہے۔ بہرحال اچھے شعروں کی بھی ان کے ہاں کمی نہیں:

حسن کے سمجھنے کو اک عمر چاہیئے جاناں!\
دو گھڑی کی چاہت میں لڑکیاں نہیں کھلتیں

نظم (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد نظم کا سفر ان شاعروں کی راہنمائی میں آگے بڑھا، جو تقسیم سے قبل ہی اپنی حیثیت منوا چکے تھے۔

ن۔م۔راشد (۱۹۱۰ء — ۱۹۷۵ء) نے قیام پاکستان کے بعد "ایران میں اجنبی" "لا: انسان اور گمان کا ممکن"، "میں مجموعے پیش کیے۔ "ایران میں اجنبی" میں اردو شاعری کے پس منظر کی دنیا کا ایک نیا مطالعہ ہے۔ میری مراد ایران کی دنیا سے ہے۔ اس کتاب کا نام ایک نظم "ایران میں اجنبی" کے نام پر رکھا گیا ہے۔ اس کتاب کے پس منظر کے بارے میں طبع اول کے دیباچہ میں بعض باتیں لکھی گئی ہیں جو اس کتاب کی تفہیم کے لیے کلید کا درجہ رکھتی ہیں:

"قدیم شاعر کی تربیت میں علم الاصنام، منطق، تصوف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی سیاسیات اور جمالیات کو دخل ہے.... اس کی زبان بھی وہ نہیں جو اس کے مقدس پیشروؤں کی زبان تھی۔ پھر اس کے اشعار اس منطقی استدلال سے محروم ہیں، جو غزلیہ شاعری میں ملتا ہے۔ جدید شاعر کا استدلال جذباتی استدلال ہے۔"

(ایران میں اجنبی، صفحہ: ۱۴۲)

"ان (نظموں) میں سے اکثر کا تعلق اپنے گرد و پیش سے ضرور ہے، لیکن کسی میں کسی نظریے کی تلقین نہیں کی گئی۔ خاص طور پر کسی ایسے نظریے کی جو شاعر کی اپنی سوچ کا نتیجہ کم ہو اور کسی سیاسی گروہ کی حکمت عملی کا زیادہ۔"

(ایران میں اجنبی، صفحہ: ۱۴۳، ۱۴۴)

پطرس بخاری نے اس مجموعے کی تمہید میں راشد کو ایشیائی شاعر قرار دیا ہے۔ وہ تمام ایشیا کے کرب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کا "ایشیائی" ہر جگہ ان کے باطن سے ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ اس کے لیے انہیں دو محاذوں پر جنگ لڑنی پڑی ہے۔

ایک محاذ پر وہ خود اپنی ذات سے برسر پیکار ہیں اور دوسرے محاذ پر وہ سامراج کے مقابل صف آراء ہیں۔ ایران میں اجنبی کی نظموں "پہلی کرن" اور "رقص کی رات" میں راشد خود اپنے مقابل صف آراء ہیں۔ جب کہ "سوغات" اور "زنجیر" میں وہ سامراج سے جنگ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ایران میں اجنبی میں بنیادی سفر روحِ مشرق کی تلاش کا سفر ہے۔ مگر شکست شاعر کا مقدر رہے۔ اس کی چند نمائندہ نظمیں ہیں:

"سبا ویراں"، "حیلہ ساز"، "داشتہ"، "نمرود کی خدائی"، "ظلمِ رنگ"، "سایہ"، "کون سی الجھن کو سلجھانے ہیں ہم" اور "یہ دروازہ کیسے کھلا" اور "ایران میں اجنبی" (جس کا تفصیلی تذکرہ ذرا بعد میں ہوگا)۔ ان نظموں میں راشد کی بغاوت بہت شدت اختیار کر گئی ہے۔ یہ نظمیں مشرق کی شکست کا نوحہ ہیں "سبا ویراں" کا ایک ٹکڑا ہے:

سلیماں سر بزانو ترش رو غمگیں، پریشاں مو
جہانگیری جہانبانی فقط طرارۂ آہو
محبت شعلۂ پراں، ہوس بوئے گل بے بو
ز راز دہر کمتر گو!
سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
سبا باقی نہ مہرو ئے سبا باقی!

سلیماں سر بزانو،

اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے
کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے؟ (سبا ویراں)

"ایران میں اجنبی" ۱۳ کا نتو یا قطعات پر مشتمل ہے۔ جن کے الگ الگ عنوانات ہیں۔ ہر قطعہ ایک نظم کا تاثر لئے ہوئے ہے۔ ہر ایک میں کوئی واقعہ، کردار یا تاثر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس نظم کا پس منظر ایران کی اس وقت کی سیاسی صورت حال کا ہے۔ جنگ نے ایران کی سماجی صورت حال کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ یہ صورتحال کہیں بھی ممکن ہے۔ یہی صورتِ حال اس نظم کا مرکزی خیال ہے۔

اس کتاب میں فارسی تراکیب خصوصاً جدید فارسی تراکیب کچھ زیادہ ہی ہیں اور

تراکیب سے زیادہ الفاظ فارسی سے آئے ہیں۔ مگر اردو شاعری نے فارسی الفاظ کے لئے اپنا دامن کب کوتاہ کیا تھا جو یہاں عجیب لگے۔

"ایران میں اجنبی"، کا "مشرقی" جب عالم انسانیت کی طرف سفر کرتا ہے، تو "لا = انسان" تخلیق کرتا ہے۔ اس نام میں "لا" نفی کے معنوں میں نہیں الجبرے کی علامت ہے۔ اس کتاب میں شاعر انسان کی قدر و قیمت دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ تلاش شاعر کا جادہ بھی ہے اور منزل بھی ہے۔ لا = انسان کی نمائندہ نظمیں ہیں:

"ریگ دیروز"

"اسرافیل کی موت"

"آئینہ حس و خبر سے عاری"

"زندگی ایک پیرزن"

"گداگر"

"ہمہ تن نشاط وصال"

"وہی کشفِ ذات کی آرزو"

"وہی کشفِ ذات کی آرزو" سے ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

وہی روایت ازلی کہ ہے

جسے یاد غایتِ رنگ و بو

جسے یاد رازِ مے و سبو

جسے یاد وعدۂ تار و پود!

چلا آ کہ میری ندا میں بھی!

وہی کشفِ ذات کی آرزو

(وہی کشفِ ذات کی آرزو)

"گمان کا ممکن" راشد کا آخری مجموعہ ہے۔ اس میں راشد اپنا ذہنی سفر اور آگے تک طے کرتے ہیں۔ شہرِ وجود اور مزار کا ایک ٹکڑا دیکھئے:

"یہ مزار خیرہ نگاہ سہی
یہ مزار مہر بلب سہی
جو نسیم خندہ چلے کبھی، تو وہ درکھلیں
جو ہزار سال سے بند ہیں
وہ رسالتیں جو اسیر ہیں
یہ نوائے خندہ نما سنیں، تو ابل پڑیں"

گمان کا ممکن میں حسن کوزہ گر اپنی تکمیل کو پہنچ جاتا ہے۔ راشد کے ہاں مکالمے اور کردار کے حوالے سے کئی نظمیں ملتی ہیں بعض نظموں میں مکالمے کے ذریعے کردار ابھارے گئے ہیں اور بعض میں کردار خود کلامی کرتے ہیں۔ یہ سارے کردار راشد کے اپنے نہیں ہیں اور یہ مکالمے دنیا کے مختلف انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ ایک نیا اور منفرد تجربہ ہے اس کے سہارے راشد نے روحِ عصر کو اپنی شاعری کے جسم میں سما لیا ہے۔

مجید امجد (م ۱۹۱۴ء - م ۱۹۷۴ء) کو اردو کے ہم عصر شاعروں سے ایک گلہ تھا کہ ان کے ہاں لفظ بہت کم ہیں۔ مگر اردو شاعری امجد سے یہ گلہ نہیں کر سکتی۔ امجد نے مقامی زبانوں کے بے شمار لفظوں کو اپنی شاعری میں جگہ دی۔ خصوصاً وہ لفظ جو امجد کے بنیادی موضوعات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے بنیادی موضوعات میں سے ایک کا تعلق مکان سے ہے۔ اور دوسرے کا زمان سے۔ مکان کے سلسلے میں ان کے ہاں چھوٹے شہروں کی دنیا ہے۔ جب نئی شاعری کے علمبردار صنعتی شہر کی دنیا تخلیق کر رہے تھے۔ اس وقت بھی امجد چھوٹے شہروں کی دنیا میں مگن بیٹھے تھے۔ چھوٹے شہر کی دنیا میں جبر کی سطح بھی زیادہ بلند نہیں ہوتی۔ مجید امجد جب جبر کے خلاف احتجاج کرتے ہیں تو بھی ان کا لہجہ دھیما رہتا ہے۔ ویسے تو ان کی پوری شاعری میں لہجے کا دھیما پن موجود ہے۔ ان کے لفظ بھی کچھ زیادہ چمکدار نہیں ہوتے۔ ان کا آہنگ کبھی بلند نہیں ہوتا۔ امجد کے ہاں امیجز کی تخلیق کا عمل بھی بہت کامیاب ہے چھوٹے شہروں میں آوازیں زیادہ بلند نہیں ہوتیں۔ چھوٹے شہروں میں درخت ایک اہمیت رکھتے ہیں اور شہر کی کلیت میں بامعنی وجود کی طرح نظر آتے ہیں۔ مجید امجد کے ہاں درخت کا تذکرہ اکثر ملتا ہے اور وہ رفیقِ راہ کی طرح نظر آتا ہے۔

امجد کے دوسرے مضمون کا تعلق زمان سے ہے۔ یہ ہے وقت کا مضمون ـــ وہ وقت کا کوئی فلسفیانہ تصور نہیں رکھتے۔ امجد کے ہاں وقت ایک مسلسل بہاؤ کی حیثیت سے ازل اور ابد پر محیط ہے۔ اس وقتِ مسلسل کے مقابلے میں انسانی زندگی کا مختصر وقت ـــ اس مختصر وقت کے تصور نے ان سے زندگی اور زندگی کرنے والے کرداروں میں رفاقت کا رشتہ پیدا کر دیا ہے جس کے نتیجے میں طلوعِ فرض" جیسی نظمیں تخلیق ہوئی ہیں امجد کی بعض نظموں میں کہانی کے بہت سے عناصر جمع ہو گئے ہیں۔ "چھٹی کے دن" "آٹو گراف" "منٹو" "لاہور میں" "مورخ وغیرہ اس سلسلے کی خوبصورت مثالیں ہیں۔

مجید امجد کے ہاں اداروں، سماج اور وقت کا جبر تینوں کا تذکرہ ملتا ہے اور ان کے خلاف احتجاج بھی۔ وہ کہیں کھلا احتجاج کرتے ہیں۔ کہیں طنز اور کہیں ماتم ـــ وہ فطرت اور مشین کی لڑائی میں فطرت کے ساتھ ہیں کیونکہ درخت ان کے ہاں زندہ کردار ہیں "صاحب کا فروٹ فارم" اور "توسیع شہر" اس سلسلے کی عمدہ مثالیں ہیں۔

مجید امجد کے ہاں ترقی پسندی بھی ملتی ہے۔ مگر یہ کسی سیاسی منشور کے تابع نہیں۔ ان کی ترقی پسندی ان کے تجربات اور جذبات سے جنم لیتی ہے۔ اس ترقی پسندی کے باوجود ان کے ہاں تنہائی ملتی ہے۔ مجید امجد نے منٹو پر جو نظم لکھی ہے، حقیقت میں انہوں نے منٹو کے ذریعے اپنے آپ کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ امجد کے ہاں انسان نہیں آدمی ملتا ہے۔ آدمی جو خالص حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہا ہے جس کا مسئلہ یہ ہے:

وہی اک فکر اس کو بھی، مجھے بھی
کہ آنے والی شب کیسے کٹے گی

فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء - ۱۹۸۴ء) کے ابتدائی سفر میں تین باتیں ان کی رفیقِ راہ تھیں۔

۱۔ انگریزی کے رومانوی شعراء سے اثر پذیری۔

۲۔ جدید سماجی علوم خصوصاً اشتراکیت سے لگاؤ۔

۳۔ کلاسیکی اردو شاعری۔

فیض کی شاعری کی ڈکشن پر پہلی اور دوسری بات کا اثر نمایاں ہے۔ جب کہ مضامین

کے اعتبار سے دوسری بات زیادہ گہری ہے ہیئت کے اعتبار سے فیض نے کوئی زیادہ تجربے نہیں کئے۔ انہوں نے مصرعہ مسلسل کا تجربہ کیا ہے جو انگریزی سے مستعار ہے ان کے ہاں ایک مصرعہ کبھی کبھی تین یا چار لائنوں کا احاطہ کر لیتا ہے۔ مثلاً:

وہ غم جو اس وقت تیری باہوں
کے گلستاں میں سلگ رہا ہے،،

یا

یہیں پہ قاتل دکھوں کے تیشے
قطار اندر قطار کرنوں
کے آتشیں ہار بن گئے ہیں۔ (ملاقات)

ان کی صرف ایک نظم ایسی ہے، جس کی تقطیع اردو کے مروجہ اوزان میں سے کسی وزن میں نہیں ہوتی۔ وہ ہے "روشنیوں کا شہر" ان کی باقی تمام نظمیں اردو کے مروجہ اوزان و بحور میں ہیں۔ ان کی تقریباً ہر نظم میں قوافی موجود ہیں۔ مگر قافیے کا استعمال روایتی نہیں۔ ان کی ہر نظم میں بند مختلف انداز میں ملتے ہیں۔ کہیں مسمط کا انداز اور کہیں استینزا کا۔

ان کی نظم "ہم لوگ" قطع بند نظم ہے اور "نثار میں تیری گلیوں پہ" مسدس ہے مگر قوافی کا انداز مسدس کا نہیں۔ ان کی بہت سی نظمیں غیر روایتی ہیئتوں میں ہیں۔ انہوں نے انگریزی شاعری سے دو طرح سے استفادہ کیا۔

۱۔ ہیئت

۲۔ ترکیب سازی کا انداز۔ مثلاً انہوں نے تضادات کو ملا کر نئی تراکیب تراشیں جیسے آبشار سکوت، یا داغ داغ اجالا۔

فیض کے ہاں ترنم اور موسیقیت کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے۔ انہوں نے بہت سی ایسی نظمیں کہی ہیں۔ جن کے قوافی حرف علت پر ختم ہوتے ہیں۔ نیز ان کی شاعری کی زبان سبک، رواں، شیریں اور دلآویز ہے۔ جس سے ایک خاص نغمگی کا احساس جنم لیتا ہے۔

فیض کے ہاں بہت سی اعلیٰ درجے کی نظمیں ہیں۔ ان نظموں میں فیض کا فکری اور نظری حوالہ نمایاں ملتا ہے۔ وہ غزل میں ساری باتیں استعارات اور علامتوں کے حوالے سے کہہ دیتے ہیں مگر نظم میں کسی قدر کھل جاتے ہیں۔ لیکن کہیں بھی نعرہ زنی تو کجا برہنہ گفتاری

کا بھی شائبہ نہیں ہوتا۔ ان کی ایک نظم "آج ایک حرف کو پھر ڈھونڈتا پھرتا ہے خیال" کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

آج ہر سُر سے ہر اک راگ کا ناتا ٹوٹا
ڈھونڈتی پھرتی ہے مطرب کو پھر اس کی آواز
جوششِ درد سے مجنوں کے گریباں کی طرح
چاک در چاک ہوا آج ہر اک پردۂ ساز
آج ہر موجِ ہوا سے ہے سوالی خلقت
لا کوئی نغمہ کوئی صوت، تیری عمر دراز
نوحۂ غم ہی سہی شورِ شہادت ہی سہی
صورِ محشر ہی سہی، بانگِ قیامت ہی سہی"

فیض کی بعض نظموں میں اظہار ذرا واضح ہو گیا ہے۔ مگر یہ نعرہ نہیں بنا۔ اس کی ایک مثال کی ان کی نظم "انتساب" ہے:

آج کے نام

اور

آج کے غم کے نام
آج کا غم کہ ہے زندگی کے بھرے گلستاں سے خفا
زرد پتوں کا بن
زرد پتوں کا بن جو مرا دیس ہے
درد کی انجمن جو مرا دیس ہے
کلرکوں کی افسردہ جانوں کے نام
کرم خوردہ دلوں اور زبانوں کے نام
پوسٹ مینوں کے نام
تانگے والوں کے نام
ریل بانوں کے نام
کارخانوں کے بھوکے جیالوں کے نام

بادشاہِ جہاں والیِ ماسوا، نائب اللہ فی الارض

دہقاں کے نام

جس کی ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے ہیں

جس کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے ہیں

ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹوار نے کاٹ لی ہے

دوسری مالیے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی ہے

جس کی پگ زور والوں کے پاؤں تلے

دھجیاں ہو گئی ہے؟

(انتساب، سر وادی سینا)

ایسی ہی ایک نظم سپاہی کا مرثیہ ہے جس کی آخری چند لائنیں ہیں :

تم مٹی میں لال

اٹھو اب ماٹی سے اٹھو۔ جاگو میرے لال

ہٹ کرو ماٹی سے۔ اٹھو جاگو میرے لال

اب جاگو میرے لال

(سپاہی کا مرثیہ، سر وادی سینا)

فیض نے بعض گریہ یا کیفیتوں کو بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے جس کی ایک مثال ان کی نظم "ہارٹ اٹیک" ہے۔ فیض گریہ یا اور نازک کیفیات کو بڑی فن کاری سے پیش کر دیتے ہیں۔

فیض کے ہاں "میں" سے زیادہ "ہم" ملتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے ہاں تنہائی کی بجائے رفاقت کا احساس ہے۔ وہ ایک گروہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ فاقہ زدوں کرب والوں اور درد والوں کا گروہ ہے۔ مثلاً ایک نظم "خورشید محشر کی لو" میں رفاقت کا احساس کتنا گہرا ہے :

آج کے دن نہ پوچھو مرے دوستو

دور کتنے ہیں، خوشیاں منانے کے دن

کھل کے ہنسنے کے دن گیت گانے کے دن
پیار کرنے کے دن، دل لگانے کے دن
آج کے دن نہ پوچھو مرے دوستو
زخم کتنے ابھی بخت بسمل میں ہیں
دشت کتنے ابھی راہ منزل میں ہیں!
تیر کتنے ابھی دلبرقاتل میں ہیں!
آج کا دن زبوں ہے مرے دوستو
آج کے دن تو یوں ہے مرے دوستو
جیسے درد و الم کے پرانے نشاں
سب چلے سوئے دل کارواں کارواں
ہاتھ سینے پہ رکھو، تو ہر استخواں
سے اٹھے نالۂ الاماں الاماں

(سروادی سینا)

فیض صرف اپنے ہم وطنوں کے کرب میں ہی شریک نہیں۔ وہ دنیا بھر کے ستم زدوں کے رفیق راہ ہیں۔ اسی لئے ایرانی طالب علموں، افریقہ کے لوگوں اور دنیا بھر کے جلاوطنوں کے کرب میں شریک ہو کر کئی خوبصورت نظمیں تخلیق کرتے ہیں۔ ایک رومانوی کا سفر انسان دوستی اور انقلاب دوستی پر جا کر ختم ہو جاتا ہے۔ اور یہ سفر ختم نہیں ہوتا کہ فیض نے کہا تھا:

قتل گاہوں سے چن کر ہمارے علم
اور نکلیں گے عشاق کے قافلے
جن کی راہ طلب سے ہمارے قدم
مختصر کر چلے درد کے فاصلے

فیض کی شاعری میں اتنی پختہ کاری اور حسن آفرینی ہے کہ ان کی وجہ سے شاعری کی دنیا میں افکار تازہ کو اعتبار و اعتماد مل گیا۔

احمد ندیم قاسمی ۱۹۱۶ء پُرگو شاعر ہیں۔ ان کا تخیل شاداب ہے اور نظم پہ

ہے۔ فنکارانہ گرفت خاصی مضبوط ہے۔ ندیم کے ہاں دیہاتی فضا ملتی ہے، جہاں اس کا رومان پروان چڑھتا ہے۔ اس کے ہاں انسانی صورتحال کے کئی پہلو ملتے ہیں۔ فکری حوالے سے آج جو پیکار ہے۔ معاشی سطح پر انسان جن مسائل سے دوچار ہے۔ نیز سیاسی سطح پہ جس بے یقینی، جنگ اور کرب سے انسان کو سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ اس ساری صورتحال کا اظہار ندیم کے ہاں ملتا ہے۔ ندیم کی ایک نظم ہے۔

زمیں پہ روزِ قیامت کا دور آیا ہے
کہ ہر لطیف حقیقت ہے جاں کنی سے دوچار

بساطِ ذہن پہ صرف ایک پھول کھلنے سے
سمٹی ہیں کتنی فصیلیں، کٹے ہیں کتنے حصار

بجھی ہیں کتنے بڑے فلسفوں کی قندیلیں
ملا ہے خاک میں کتنے علوم کا پندار

وہ آدمی جو نکالا گیا تھا جنت سے
اٹھا ہے بن کے قمر افگن و ستارہ شکار

ہیں لمحہ لمحہ کی زد میں صدی صدی کے اصول
کہ ہو رہی ہے نئی صبحِ آگہی بیدار

ندیم کے ہاں ترقی پسندی جمالیات اور قومی مزاج سے ہم آہنگ ہو گئی ہے۔ ندیم نے عظمتِ آدم کا دعویٰ تو کیا ہے۔ مگر یہ نعرہ نہیں بنا۔ ان کی ایک نظم "جدید تر" کا پہلا بند ہے

تجھ سے اک عمر کا پیماں تھا مگر میرا نصیب
انقلابات کا محکوم ہوا جاتا ہے
وہ تصور جو کئی بار نکھارا میں نے
اتنا موہوم ہے، معدوم ہوا جاتا ہے

ندیم کے ہاں ایک ایسا رویہ ہے، جو جماعت میں رہ کر ہی اپنایا جاتا ہے۔ ندیم کہیں بھی تنہا نہیں۔ وہ اجتماع کو ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ یہ رفاقت کا جذبہ قاری سے ان کے فاصلے کو کم کر دیتا ہے۔ قاری سے رفاقت نے ندیم کے لہجے کو وقار اور اعتماد بخشا۔ ندیم کا لہجہ زندگی سے بیزاری کا نہیں، زندگی کو پورے جذبے سے بسر کرنے کا لہجہ ہے۔ ایک نظم ملاحظہ ہو۔

میرا غم صرف میرا غم تو نہیں، اکم کیوں ہو
آدم اس دور میں بھی کشتۂ آدم کیوں ہو

جس کے دامن میں مری قوم کے بیٹے پھول اٹھے
وہی سفاک میرے دیس کا ہمدم کیوں ہو

کٹ کے بھی جھک نہ سکا جو سرِ پندارِ وطن
کسی سلطان کے دربار میں بھی خم کیوں ہو

سینۂ شب میں دھڑکتا ہے دلِ صبحِ جمال   لب ترے خشک ہوں کیوں آنکھ تری نم کیوں ہو
پیٹھ کا زخم نہیں ہے کہ ندامت ہو تجھے
زخم سینے کا ہے، شرمندۂ مرہم کیوں ہو
(غمِ وطن)

ندیم کے ہاں انفرادی اور اجتماعی صورت حال کے بے شمار پہلو ہیں۔ ہر پہلو زندگی کے ایک رخ کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ ان بے شمار رخوں میں سے ایک رخ آزادیٔ اظہار پر رائج پابندیاں ہیں۔ آزادیٔ اظہار پر پابندی ندیم کی بے شمار نظموں کا موضوع ہے۔ ایک نظم کے چند شعر یوں ہیں:

گوشۂ گلشنِ ویراں کا سکوت   اتنا پر ہول ہے جیسے اک لاش
شب کی باہوں میں سمٹ کر رہ جائے   چاندنی اس کا کفن ہو گویا
چار جانب سے ابلتی ہوئی موت   سانس کو روک کے چلتی ہوئی موت
(خشک پتے)

ندیم کے ہاں حسن اور عشق بھی موضوع بنے ہیں۔ مگر اس حوالے سے انہوں نے قدیم غزل گوؤں کا لہجہ اپنانے کی بجائے ایک نیا انداز اپنایا ہے۔

میں محبت میں بھی توحید کا قائل ہوں مگر   ظلم ہے حسن پہ پابندیٔ آدابِ وفا
حسن ہے صحنِ چمن، عشق ہے صحرائے بسیط   جس سے کترا کے نکل جاتی ہیں امواجِ صبا
(توحید)

عرش صدیقی (ب ۱۹۲۷ء) کی شاعری اپنا ایک جداگانہ منظر نامہ لئے ہوئے ہے عرش کی شاعری میں بنیادی کردار باپ کا ہے۔ جو ہماری شاعری کا اہم واقعہ ہے۔ اسی لئے انہوں نے اپنی کتاب کا نام "دیدۂ یعقوب" رکھا ہے۔ عرش صدیقی کے ہاں المیۂ یعقوب کی وہی کیفیت ہے جو میر کے ہاں کربلا کی۔ بہرحال عرش اپنی شاعری میں ایک باپ کا روپ لئے ہوئے ہیں۔

عرش نے اپنی شاعری میں گھر کی فضا کو پیش کیا ہے۔ اپنی بیٹی کا ذکر کیا ہے۔ اپنے بچوں سے پیار اور گھر کی زندگی سے ان کے پیار نے یعقوب کو ان کے لئے بنیادی علامت کی حیثیت دے دی ہے۔ عرش کہتے ہیں:

فضا چپ ہے اور نصف شب جا چکی ہے۔
میں اک فکر فردا لیے جاگتا ہوں
میری ننھی بچی منزہ کہ جس کو
ابھی اس کی امی بہت پیار کرتے ہوئے سو گئی ہے۔
مجھے میرے ماضی کی قندیل لے کر
کسی آنے والے زمانے کی تصویر دکھلا رہی ہے۔

(دعائے نیم شبی)

عرش کے ہاں ایک علامت "نیم روشن پہاڑی" کی ہے۔ نیم روشن پہاڑی پر کھڑے ہونے کا عمل بھی ایک باپ کے کردار کو نمایاں کرتا ہے:

میں اک نیم روشن پہاڑی پہ بھیا
درختوں کی وہ چوٹیاں گن رہا ہوں
جو اک دوسری سے برابر گریزاں
حسین رات کی چاندنی میں فروزاں
مجھے میری تنہائی کے جان و تن کی
خبر دے رہی ہیں

(دیا یہ زنجیر)

عرش تفصیل نگار ہے اور یہ بات بھی ایک باپ کے کردار کو نمایاں کرتی ہے۔ ان کے ہاں ہر شے پوری تفصیل سے ملتی ہے۔ ان کے دل میں محبت کا سمندر موجزن ہے۔ اور وہ ایک سوچنے والا دماغ بھی رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں دیو مالا اور اساطیر کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ ان کے ہاں علم کی وسعت فکر کی گہرائی، فنی لطافت اور پختگی نے ایک انفرادی لہجے کو جنم دیا ہے۔

ابن انشاء (۱۹۲۷ء - ۱۹۷۸ء) نے گیت اور دوہے کے لہجے میں نظمیں بھی لکھیں اور غزلیں بھی مگر ان کے فن کا کمال نظم میں ملتا ہے۔ ابن انشاء معتقد میر ہیں۔ انہوں نے میر کی طویل بحروں کو اپنایا ہے۔ ان کے ہاں ہندی الفاظ کی آمیزش اور تخلص کے ساتھ جی کا استعمال اور جوگ بجوگ کا لہجہ میر کے ایک خاص انداز کا پرتو لیے ہوئے ہے۔

ابن انشاء نے جوگ بجوگ کا لہجہ اپنی تخلیقی ریاضت سے حاصل کیا ہے۔ انہوں نے

"چاند نگر"، "اس بستی کے ایک کوچے میں" اور "دلِ وحشی" کے نام سے تین مجموعے یادگار چھوڑے ہیں۔ ان میں بعض منظومات اعلیٰ پائے کی ہیں۔ مثلاً چاند نگر، "بغداد کی ایک رات" نے بعض حوالوں سے خاصی شہرت پائی۔ ان کی شاعری کا مرکزی کردار ایک رمتے جوگی کا ہے جس میں درویشی کی ساری صفات موجود ہیں۔ ان کی نظم کا ایک ٹکڑا ہے:

دھونی نہ رما بسرام نہ کر
بس الکھ جگا کر چلتا ہو
تو اپنا رہ، تو اپنا بن
تو انشاء ہے، تو انشاء ہو:

(انشا جی بہت دن بیت چکے)

منیر نیازی (پ ۱۹۲۳ء) ہمارے عہد کے وہ شاعر ہیں جنہوں نے شاعری میں ایک منفرد فضا قائم کی ہے۔ یہ فضا عصر کی تصویر پیش کرنے کا ذریعہ بنی ہے۔ منیر نیازی نے صنعتی شہر کے لیے جنگل کی علامت استعمال کی ہے اور اس کی ہولناکیوں کو تاریک رات چنگھاڑتے جانوروں، خوفناک آوازوں کے استعاروں سے ظاہر کیا ہے۔ مثلاً:

پرُاسرار بلاؤں والا
سارا جنگل دشمن ہے
شام کی بارش کی ٹپ ٹپ
اور میرے گھر کا آنگن ہے
ہاتھ میں ایک ہتھیار نہیں ہے
باہر جاتے ڈرتا ہوں
رات کے بھوکے شیروں سے
بچنے کی کوشش کرتا ہوں

(جنگل میں زندگی)

منیر نیازی کے ہاں امیج تخلیق کرنے کی صلاحیت ہمارے عصر کے شاعروں میں شاید سب سے زیادہ ہے۔ ایک امیج ہے:

"مڑ کر دیکھا تو انجم تھی
حیراں آنکھوں والی انجم
بڑی بڑی آنکھوں کو کھولے
مجھ کو ایسے دیکھ رہی تھی
جاتی رت کا پھول ہو جیسے
یا آوارہ ہوا کا جھونکا
جو بنتا ہے درد دلوں کا
یا آنسو آنکھوں کا

(جدائی)

منیر نیازی کے ہاں خوف کی فضا ملتی ہے، جو ہمارے دور کا المیہ ہے۔ منیر کے ہاں جسم کی بقا کا مسئلہ ہے، جو موجودہ عصر میں سب سے غیر محفوظ شے ہو کر رہ گیا ہے۔ "تیز ہوا اور تنہا پھول" میں یہ مسئلہ نظم "صدا بصحرا" میں ایک خوبصورت امیج کے وسیلے سے سامنے آتا ہے:

"چاروں طرف اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے "کون ـــــ؟"
میں کہتا ہوں "میں ـــــ"
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو!"
اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور"

"صدا بصحرا" (تیز ہوا اور تنہا پھول)

منیر کے ہاں رنگوں اور موسموں کا تذکرہ بہت تواتر سے ملتا ہے۔ اسی لئے تو سہیل احمد نے منیر کی شاعری کو رنگوں کا منقش پہیا قرار دیا ہے۔ سہیل احمد لکھتے ہیں:

"منیر نیازی کی شاعری کا منقش پہیا۔ کبھی تیزی سے گھومتا ہوا۔ رنگوں کے پیچھے بھاگتے ہوئے رنگ، منظروں کا تعاقب کرتے ہوئے منظر، رنگین دروازے نامعلوم وسعتوں کی طرف کھلتے ہوئے، ہوش اڑتا جا رہا ہے گرمی رفتار سے "منقش پہیا اتنی تیزی سے گردش کرتا ہے کہ منظر آویزیں، خوشبوئیں ایک دوسرے میں مدغم ہو

جاتی ہیں۔ دوسری طرف یہی پہیا جب آہستگی سے گردش کرتا ہے، تو ایک ایک منظر، ایک ایک موسم، ایک ایک شکل اتنی تابناک ہو کر سامنے آتی ہے کہ ہم اس کے سحر میں گم ہو جاتے ہیں۔"

(طرزیں، صفحہ: ۸۳)

منیر نیازی کے ہاں عصر کی تفہیم آسیب زدہ جنگل کے حوالے سے ملتی ہے۔ اس نے یہ تصویر اپنے گاؤں کے ماحول سے حاصل کی ہے مگر یہ صنعتی شہر کی تفہیم کا بہت اچھا ذریعہ ثابت ہوئی ہے۔ "دشمنوں کے درمیان شام"، کی فضا شام غریباں سے اخذ کی گئی ہے۔ اس میں احتجاج کا لہجہ بھی موجود ہے۔

منیر نیازی نے بڑے خوبصورت امیجز پیش کئے ہیں۔ ہماری روایتی شاعری میں بھی تصویریں ملتی تھیں، مگر یہ تصویریں مقصد نہ تھیں۔ وسیلہ تھیں۔ منیر نیازی ہمارے عصر کے واحد شاعر ہیں، جنہوں نے شعری کشف کو کامیابی سے پیش کیا ہے۔ انہوں نے شعری کشف کی پیش کش کے لئے امیجز کو وسیلہ بنایا ہے۔ منیر نے امیجز کے ذریعے خارج کو داخل کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔

منیر نیازی کی شاعری میں افسانے اور ڈرامے کی خاصیتیں جمع ہو گئی ہیں۔ ان تین اصناف کی خصوصیات کی یک جائی نے اسلوب کی انفرادیت پیدا کی ہے۔ منیر نے ایک نیا لہجہ ایک نئی فضا اور ایک نیا طریق کار پیش کر کے اپنے عصر کی شعری روایت کو بدل دیا ہے۔ نئی شاعری کی تحریک نے امیجز کے سلسلے میں منیر نیازی کو اپنے لئے نمونہ قرار دیا ہے۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک اور اس کے ساتھ ہی جدید شاعری کی تحریک کا آغاز ہوا۔ جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری نے شاعری کے پرانے سانچوں میں بعض وسعتیں پیدا کیں اور بعض تبدیلیاں بھی کیں مگر پرانے علم الشعر سے مکمل جان نہ بچا سکے۔ شعر العجم کی زبان جسے غزل کی زبان بھی کہا جا سکتا ہے، نظم کے لئے بھی کسی قدر تغیر کے ساتھ استعمال ہوتی رہی۔ میراجی سب سے بڑے باغی تھے۔ مگر انہوں نے بھی اپنے کلام میں مرکبات کا استعمال ترک نہ کیا تھا۔

۱۹۶۰ء میں نئی شاعری کی تحریک کا آغاز ہوا۔ اس کے پس منظر میں کئی فوری اور دیرینہ اسباب موجود ہیں۔ بہرحال فوری اسباب دو تھے۔ پہلا انجمن ترقی پسند مصنفین

پر پابندی اور دوسرا ۱۹۵۸ء میں ملک پر پہلا مارشل لاء جس نے آتے ہی زبانی کو گنگ کر دیا ۔ دیرینہ اسباب میں سے ایک سبب پرانے اقداری نظام کی شکست و ریخت تھا اور دوسرا فرانسیسی شاعروں اور ادیبوں سے اور تیسری دنیا کے ادب سے ہمارے شعراء کی آگاہی تھا جس نے بین التہذیبی لین دین کے عمل کی نیو اٹھائی تھی ۔

نئی شاعری کے علمبرداروں نے ہر طرح کے کلاسیکی فارملزم کو رد کر دیا اور نئی شعری میتھڈولوجی کو جنم دیا ۔ نئی شاعری نے کئی سطح پر نئے پن کو اپنایا ۔

۱۔ ماضی سے علیحدگی خصوصاً قدیم اقداری نظام سے بغاوت ۔

۲۔ سیاسی اور اداروں کے جبر کے خلاف رد عمل کے لیے نئی علامتوں اور استعاروں کی تخلیق

۳۔ امیجز کو ذریعہ بنانے کی بجائے مقصد بنانے کا رویہ ۔

۴۔ ہر طرح کے موضوعات کا شاعری میں داخلہ ۔

۵۔ شاعری کو CREATION سمجھنے کی بجائے DISCOVERY کا نظریہ تسلیم کرنا ۔

۶۔ ناقابل بیان کے لیے نئے لسانی پیکر کی تلاش جو قابل بیان کو بھی ایک نئی وسعت کے ساتھ پیش کر سکے ۔

۷۔ الفاظ کو نئے سیاق و سباق میں پیش کرنا ۔

۸۔ ہر نوع کے الفاظ خصوصاً علاقائی زبانوں کے الفاظ کا شاعری میں داخلہ عام کرنا ۔

۹۔ آزاد نظم کو اپنی توجہ کا مرکز بنانا ۔

۱۰۔ فارسی مرکبات سے گریز ۔

۱۱۔ ذاتی اور موضوعی شعری لسانیات کی تشکیل ۔

۱۲۔ شاعری میں ترسیل معنی کی بجائے تشکیل معنی ۔

۱۳۔ شاعری کا ایسا ڈھانچہ جو نظم اور نثر کی حدود کا نئے سرے سے تعین کرے ۔

۱۴۔ تنہائی اور جنس کے موضوعات پر زور دینا ۔

۱۵۔ صنعتی شہر اور نو آبادیاتی ماحول کے انسان کی دنیا کو بنیادی موضوع بنانا ۔

۱۶۔ امیجز کی تخلیق کے سلسلے میں بے نیازی کی عظمت کا اعتراف ۔

یہ تھے وہ بنیادی نکات جن پر نئی شاعری کی بوطیقا کی بنیاد پڑی ۔ ڈھانچے کے حوالے سے یہ ہوا کہ ساٹھ کی دہائی میں اس نظم نے اپنا اعتبار قائم کر لیا تو ستر اور اسی کی دہائیوں میں

نثری نظم ذریعۂ اظہار بن گئی۔

نئی شاعری کے شاعروں میں اہم شعراء یہ ہیں:

انیس ناگی، جیلانی کامران، افتخار جالب، عباس اطہر، سلیم الرحمن زاہد ڈار، کشور ناہید احمد شمیم، آفتاب اقبال شمیم اور عبد الرشید

انیس ناگی نے اپنے کلیات شعر "زرد آسمان" کے دیباچے میں اپنی شاعری کے بارے میں لکھا ہے:

"آج کا نظام دو حصوں میں بٹ چکا ہے۔ اکملکے ایک طرف دینے والا ہے دوسری طرف لینے والا ہے۔ ہر دو کے درمیان تشنج کی رسی تنی ہوئی ہے لینے والے کی صورتحال زیادہ تشویشناک ہے۔ اس کی زلیست میں تشنج کی صورت حال دینے والے کی پیدا کردہ ہے کیونکہ تمام ذرائع حیات اس کی تحویل میں ہیں اور وہی مؤخر الذکر کے لئے زندگی کی شرائط طے کرتا ہے ۔۔۔ "زرد آسمان" اسی انسان کا نفسیاتی اور جذباتی رپورتاژ ہے"

(صفحہ: ۲-۳، ۴-۳)

ترقی پسند تحریک کے شاعروں کے ہاں جس انسانیت سے رفاقت۔ اس کے دکھ کا اظہار اور اس کے عمل میں اور احتجاج میں شرکت ملتی تھی۔ نئی شاعری اس کی نفسیاتی اور جذباتی رپورتاژ مرتب کرنے لگی۔ انیس ناگی کی نظم ہمزاد کی چند لائنیں:

"دن ہوئے فٹ پاتھ پر، دیوار پر میں اک راز ہوں۔
وہ راز جس کے کھوج میں ہر سانس کی تلوار عریاں
دھوپ میں بے چین ہے"

افتخار جالب کی ایک نظم کی چند لائنیں ملاحظہ ہوں:

"آج مجھے معلوم ہوا ہے۔
جس کی خاطر صحراؤں کی دھول ہوا تھا جھاگ نہیں ہے،
پورا عقبی شعلے آگ جہنم میں لرزاں لرزاں مجھ پر
سارا عالم تنگ زمیں جھنگ سیالاں ماضی کے دامن سے
نکلی دھول ہوئی ۔۔۔ پر مجھ سے کیسی بھول ہوئی
آج مجھے معلوم ہوا ہے بھول میری تقدیر ہوئی" (چاند اگا تھا)

عباس اطہر کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ہے:

"نیک دل لڑکیو!
آرزو کی نمائش سے گزرو تو چاروں طرف دیکھنا
اور پھر جب تمہارے لہو میں کسی کا لہو سرسرائے
ستاروں میں آنکھیں چھپا کر دعا مانگنا۔
قیدیوں شاعروں اور محکوم آبادیوں کے لئے
اور بیمار بچوں کی ماں کے لئے"

(نیک دل لڑکیو)

سلیم الرحمٰن کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

"کھڑکیوں پر جھکنے والا آسمان بدرنگ ہے۔
سوکھی شاخیں
اور جلے دن کا دھواں، بجلی کے تار
سر جھکائے بیٹھنے والے پرندے ——
شہر اور سورج کی اس پرانی جنگ کا انجام
گہری خامشی ——
شام کی دہلیز پر سب کو سسکتا چھوڑ کر
وہ اندھیرے غار میں اب چھپ گیا ہے"

(شہر اور سورج)

زاہد ڈار کے ہاں زبان سادہ ہے اور معنی کی ترسیل آسان ہے۔ علامتی اعتبار سے بھی وہ بڑا باغی نہیں مگر اپنے CONTENT کے اعتبار سے باغی ہے اس کے ہاں سوچ کی موضوعیت کو بنیاد کے پتھر کی حیثیت حاصل ہے۔

یہ زمین یہ آسماں یہ کائنات
ایک لامحدود وسعت ایک بے معنی وجود
آدمی اس ابتری کی روح ہے
آدمی اس مادے کا ذہن ہے،

ابتری لاانتہا
مادہ لاانتہا
آدمی کا ذہن بھی محدود ہے،
روح بھی محدود ہے،
یہ زمین یہ آسماں یہ کائنات
جبر کا اک سلسلہ
کس طرح سمجھوں اسے
کرب ہے اور روح کی تنہائیاں
ذہن کی خاموشیاں"

(ایک نظم)

عبدالرشید کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

آنکھوں کے خاردار تاروں میں
سبز جھنڈیاں
یاعلی کی آواز کے ساتھ
خون میں تر ہو جاتی ہے
کول تار کی سڑک میری کربلا ہے
جس پر میں اپنے پیروں سے
برچھیاں مارتے ہوئے
چل رہا ہوں"

(لوریں محرم)

کشور ناہید کے ہاں بھی نئے دور کے انسان کی محرومی کا قصہ ملتا ہے۔ ایک نظم کی چند سطریں دیکھیے:

اگر تم بات ہی کرنا چاہتی ہو
تو تمہاری سزا موت ہے
اگر تم سانس ہی لینا چاہتی ہو

تو تمہاری جگہ قید خانہ ہے
اگر تم چلنا ہی چاہتی ہو
تو پاؤں کاٹ کر ہاتھ میں لے لو
اگر تم ہنسنا ہی چاہتی ہو
تو کنوئیں میں الٹا لٹک جاؤ
(میری مانو)

کشور ناہید کے ہاں عصر کا المیہ بھی ہے اور فرد کا بھی تیسری دنیا کے محکوموں کا نوحہ بھی ہے اور مظلوموں کی آپ بیتی بھی۔ کشور نے ہیئتی سطح پر بھی جدید رویہ اپنایا ہے۔ اس کی کلیات "فتنہ سامانیٔ دل" میں غزل اور نثری نظم تک کی اصناف ملتی ہیں۔ کشور کے ہاں جرأت مندیاں بھی ملتی ہیں۔ یہ تیسری دنیا کی باہمت خاتون دوہرے جبر کے خلاف احتجاج بھی کرتی ہے اور مجبوروں کا نفسیاتی جائزہ اور رپورتاژ بھی پیش کرتی ہے۔ کشور نے تیسری دنیا کے محکوموں کے ساتھ ہر طرح آواز ملائی ہے۔ انہوں نے دیس بدیس کے ان شاعروں کے تراجم بھی پیش کئے ہیں جو جبر کے خلاف مزاحمت میں مصروف ہیں۔ انہوں نے پابلو نرودا، فروغ فرخ زاد، بلغاریہ، چین اور رومانیہ کے بہت سے شاعروں کو اردو میں متعارف کرا کر اردو شاعری کے افق میں نئی وسعتیں پیدا کی ہیں۔

احمد شمیم نئی نظم کے شاعروں میں اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں طویل نظمیں ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں ڈراما اور کہانی کے عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔ انہوں نے یونانی دیو مالا کے کرداروں کو نئی معنویت اور علامتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ ان کے ہاں بدن کے حوالے سے ابھرنے والی سوچیں اور جنسی عمل ایک بنیادی موضوع کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ زندگی کی لایعنیت اور فرد خصوصاً تیسری دنیا کے فرد کا المیہ ملتا ہے، جو نئی نظم کا ایک بڑا موضوع ہے۔ ان کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

ہم نے سانسوں کا سودا کیا
چمنیوں کے دھوئیں کی طرح
خواب کے آئینے بجھ گئے
اور لوگوں کی پیشانیوں کی چمک اسم اعظم ہوئی!
ایک ہی سوچ کی رہ گزر

خواب کی فاختہ
شاخِ زیتوں لیئے بستیوں میں اتر آئے گی
اور اجڑے گھروں کے مقدر بدل جائیں گے
خواب کے آئینے
حاملہ بستیوں کی پھیلی ہیریاں لے گئی
شہر منظر کہیں ریت میں کھو گیا
اور کشکول سب کا مقدر ہوا ؎

(اجنبی موسم میں ابابیل)

احمد شمیم اجنبی موسم میں ابابیل کی طرح آیا اور دھواں اگلتی چمنیوں کے شہروں کے تذکرے کے ساتھ ساتھ پروں خوابوں جگنوؤں اور تتلیوں کا تذکرہ کرتا رہا اور پھر جلد ہی جگنوؤں اور تتلیوں کے دیس چلا گیا۔

آفتاب اقبال شمیم نئی نظم کے ایک اہم شاعر ہیں۔ ان کے ہاں نئی نظم اور ترقی پسند شاعروں کا لہجہ گلے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی ایک نظم ہے :

جمود ٹوٹے گا جب زمیں کا
تو برق رفتار حادثوں کے سموں سے چنگاریاں اڑیں گی
نہتے اور پر غرور لڑکے
اڑائیں گے کنکروں کی آندھی
کھنڈر میں اپنی ہزیمتوں کے اکھڑ کے جالوت جاگ رے گا
کٹیں گی پھر شہر شہر تازہ بشارتوں کی
نئی رتوں کی مہکتی فصلیں
فضا میں بے نام مرنے والوں کی عظمتوں کے علم کھلیں گے
مگر یہ مفروضہ وار داتیں ہمارے جانے کے بعد ہوں گی
چلو چلیں انتقام لینے کسی نئے بیٹھک کے معرکے میں
ہدف کو ہم قہقہوں کی بوچھاڑ سے اڑائیں
فراغ ہو تو

بیٹھائیں آنگن کے بیچ میں دھوپ سردیوں کی
بڑھے ہوئے ناخنوں کو کاٹیں
پڑھیں رسالہ
کہ جس کے رنگین سرورق پر
چھپتی ہے تصویر شاعرہ کی!

(جو ہیں اور نہیں ہیں)

آفتاب اقبال شمیم کی شاعری اپنے طنزیہ اسلوب اپنی خوبصورت دلکش اور انسانی صورت حال کے حقیقی بیان پر مشتمل اپنے CONTENTS کے اعتبار سے اپنے اندر بہت سے ممکنات رکھتی ہے، یہ عصر کی معرفت اور تفہیم کا ایک خوبصورت ذریعہ ہے۔

جیلانی کامران کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہیئے تھا۔ مگر ان کی انفرادیت کی وجہ سے ان کا ذکر آخر میں کیا جا رہا ہے۔ انہوں نے نئی نظم کی نیو اٹھائی تھی اور "نئی نظم کے تقاضے" لکھ کر تنقید میں اس کی اہمیت کا احساس بھی دلایا تھا اور اس کی تفہیم کو آسان بھی بنایا تھا۔ جیلانی کامران نے زبان و بیان میں بغاوت کا علم بلند کیا اور اس کے ساتھ ہی یہ دعوت بھی دی کہ قدیم تراکیب کو کھول کر ایک نیا جہانِ معنی دریافت کیا جائے۔ جیلانی کامران نے نئی شاعری کو موت کی بجائے زندگی کی شاعری بنانے پر زور دیا۔ انہوں نے علامتوں کے سلسلے میں علامت اولیٰ کو مرکزی حیثیت دینے پر بھی اصرار کیا۔ انہوں نے انسانی صورت حال کو ایک خاص تہذیبی تناظر میں دیکھنے کی اہمیت واضح کی اور عجمی اسلامی تہذیب کو خصوصی اہمیت دی جس پر نئی شاعری کے بہت سے علمبرداران کے مخالف ہو گئے۔ ان کے ساتھیوں نے SECULAR اور SACRED سب کو SECULAR حوالے سے لیا مگر جیلانی کامران نے SECULAR کو بھی SACRED کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی۔ فکری سطح پر یہ بات جیلانی کامران کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے۔ لسانی اعتبار سے ان پر انگریزی "علم الشعر" کا بہت اثر ہے اور یہ اثر ان کی ایک کتاب "استانزے" کے نام سے واضح ہوتا ہے۔ ان کی ایک نظم کی آخری چند سطریں دیکھیں:

"اور دعا میں کہا
خشکیوں پر وہی دن رہے! اور تری پر

وہی چاند چمکے! مرے نقط
خوش رنگ چڑیوں کی صورت میں اڑتے رہیں
میں رہوں نہ رہوں

(رات کا پچھلا پہر)

نئی شاعری کے اب تک کئی مجموعے آچکے ہیں۔ اس لیے نئی شاعری کیفیت اور کمیت کے اعتبار سے نامعتبر رہی نہیں۔ چند نمائندہ مجموعے یہ ہیں:

۱۔ جیلانی کامران: استانزے، نقشِ کفِ پا، دستاویز، چھوٹی بڑی نظمیں، باغِ زندگی۔
۲۔ افتخار جالب: ماخذ
۳۔ عباس اطہر: دن چڑھے دریا چڑھے
۴۔ سلیم الرحمٰن: شام کی دہلیز پہ
۵۔ زاہد ڈار: محبت اور مایوسی کی نظمیں، درد کا شہر
۶۔ صفدر میر: درد کے پھول
۷۔ عبدالرشید: اپنے لیے اور دوستوں کے لیے نظمیں، پھٹا ہوا بادبان، انی کنت من الظلمین
۸۔ انیس ناگی: بشارت کی رات، غیر ممنوعہ نظمیں، نوحے، زرد آسمان، روشنیاں وغیرہ
۹۔ کشور ناہید: فتنہ سامانیٔ دل
۱۰۔ احمد ہمیش: اجنبی موسم میں ابابیل

نئی شاعری کے گروہ میں صلاح الدین محمود، محمد سلیم الرحمٰن، تبسم کاشمیری، سعادت سعید، سرمد صہبائی، سید سجاد، ثروت حسین، ذوالفقار احمد وغیرہم بھی شامل ہیں۔ اس سلسلے میں بہت سے دوسرے نام بھی گنوائے جا سکتے ہیں۔

نئی شاعری کی تحریک کے پہلو بہ پہلو بہت سے دوسرے شاعروں نے بھی اپنی پہچان کرائی ہے۔ انہوں نے فکری یا تہذیبی سطح پر دھرتی اور دھرتی والوں سے اپنا ناتا قائم کیا۔ ان شاعروں میں عبید اللہ علیم، سلیم احمد، سہیل احمد خاں اور وزیر آغا نمایاں ہیں۔

عبید اللہ علیم بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی نظموں میں بھی ان کی غزل کی پرچھائیں موجود ہیں۔ ان کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ہے:

دکھے ہوئے دل ہیں مرا مذہب مرا عقیدہ
دکھے ہوئے دل
مرا محرم ہیں مرے کلیسا مرے شوالے
دکھے ہوئے دل
چراغ میرے گلاب میرے۔

(دکھے دلوں کو سلام میرا)

سلیم احمد نے نظم میں ایک فکری سطح دریافت کی ہے۔ ان کی نظموں میں احساس جذبے سے آگے بڑھ کر فکر میں ڈھل جاتا ہے۔ ان کی خالص فکری نظم "مشرق" ہے اس میں مغرب کے مقابلے میں مشرق کی فکری، سماجی اور سیاسی شکست کا نوحہ ہے۔ یہ نظم ایک بڑی نظم کے امکانات کی حامل ہے۔ ان کی بعض نظمیں انسانی سطح پر ہمارے معاشرے کے فرد کے المیہ کو بھی پیش کرتی ہیں ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

میری میز پر فاقہ کش امیدیں
وہ روکھی سوکھی کھاتی ہیں
جو مایوسی سے بچ جاتی ہیں
میرے بستر پر بے خوابی کروٹیں لیتی ہے۔

(سورج کی پجاری)

وزیر آغا کے ہاں ثقافتی سوالوں کو پیش کرنے کی کوشش خاصی کامیاب نظر آتی ہے ان کے ہاں طویل نظم "آدھی صدی کے بعد" ایک دور کی اور ایک شخص کی کہانی ہے۔
سہیل احمد خاں کی نظموں کا انتخاب "ایک موسم کے پرندے" ان کی شاعری کا ایک کڑا انتخاب ہے۔ ان کے ہاں آزاد نظم کے عہد میں "آزاد نظم" کے ساتھ "پابند نظم" بھی ملتی ہے انہوں نے روایت شکنی کی روایت کو توڑ کر روایت کی سرزمین میں اپنی شاعری کا پودا اگایا ہے، تو ایک نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں "پرندے" کی علامت کو ایک بنیادی علامت کے طور پر برتا ہے۔ یہ پرندے دراصل سہیل احمد خاں کے ہمزاد ہیں پرندے ہماری روایتی شاعری میں معرفت کی تفہیم کا ذریعہ بنے ہیں سہیل احمد خاں کے ہاں یہ ان کے ذاتی تجربات کے اظہار کی علامت کے طور پر آئے ہیں۔ دیگر علامتوں میں ستارہ سمندر

موسم، درخت پھول وغیرہ شامل ہیں۔ انھوں نے ہماری تہذیب، تاریخ، اقدار اور اساطیر کے حوالے سے اپنے تجربات کو بیان کیا ہے۔ گویا ہماری ادبی قومیت کے دائرے کے اندر رہ کر نئے افق تلاش کئے ہیں۔ ان کی ایک مختصر نظم ہے:

"موسم کی فصلوں پہ لرزتی ہوئی بیلیں
افلاک پہ ٹھہرے ہوئے رنگوں کے مناظر
آتی ہوئی صدیوں کی طرف کھلتے ہوئے در
رستوں پہ اگی ہوئی گھاس کی بانہیں
دوری سے کسی عالم امکاں کے اشارے
شاموں کو در و بام پہ اگتے ہوئے تارے
مہکے ہوئے سبزے میں گھرا زرد املتاس
کہتا ہے کہ ہر خواب کو تعبیر کا ڈر ہے
اور عمر کسی عرصۂ فرقت کا سفر ہے"

(سبز شہر کی زرد فصیل)

ناول (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد ناول نگاری کو خاصا فروغ ہوا اور چند ایک اعلیٰ درجے کے ناول لکھے گئے —— ناول چونکہ زندگی کی تہہ در تہہ پرتوں کو الٹ کر مشاہدہ و مطالعہ کرنے کا مطالبہ کرتا ہے —— لہٰذا یہ بات امن اور خوشحالی میں ہی ممکن ہے ——

قیام پاکستان کے بعد اگرچہ ان دونوں باتوں کی کمی رہی مگر ۱۹۴۷ء سے قبل ہونے والی توڑ پھوڑ اور زندگی کی تیز رفتاری میں کسی قدر ٹھہراؤ ضرور آگیا۔

ناول زندگی کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کرنے کا مطالبہ کرتا ہے یہ پہلو آفاق بھی ہو سکتے ہیں اور "انفس" بھی۔ قیام پاکستان کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں آفاق پر توجہ زیادہ رہی اور انفس قبلی اور ضمنی طور پر زیر بحث آتے رہے۔

قیام پاکستان کے بعد ہمارے ناول نگاروں نے پاکستان کی اجتماعی شخصیت دریافت کرنے کی کوشش کی۔ اس کے لیے انہیں ماضی میں جھانکنا پڑا اور ماضی کے تسلسل سے پاکستان کا مزاج متعین کرنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" اللہ محمد احسن فاروقی کے "سنگم" میں ملتی ہے۔

۱۹۴۷ء کا حادثہ خود میں ایک بہت بڑا المیہ تھا۔ اس المیہ کو غلام ماضی کے پس منظر میں ایک معنی مل سکتا تھا۔ عبداللہ حسین نے "اداس نسلیں" میں یہی پس منظر دریافت کرنے کی کوشش کی۔

۱۹۴۷ء قدیم کی موت اور جدید کی پیدائش کا عمل تھا —— یہ حقیقت عزیز احمد نے دریافت کرنے کے لیے "ایسی بلندی ایسی پستی" لکھا۔

آفاق کے مشاہدہ کے ساتھ ہی انفس کا مشاہدہ بھی کیا گیا۔ یہ بات ہمیں بانو قدسیہ کے راجہ گدھ میں ملتی ہے۔

۱۹۴۷ء کا المیہ بھی ہماری اجتماعی زندگی پر بے شمار نقش چھوڑ گیا۔ انتظار حسین نے مغربی پاکستان میں بیٹھ کر اس المیے کے محسوسات کو "بستی" میں پیش کر دیا اور طارق محمود نے مشرقی پاکستان میں بیٹھ کر اس المیے کو محسوس کیا۔ اور مشرقی پاکستان کے حوالے سے یہ

المیہ" اللہ لیکھ دے" میں پیش کر دیا

پاکستان میں مہاجرین کی آباد کاری ہوئی اور پھر ایک نئی زندگی کا سورج طلوع ہوا۔ پھر نئے مسائل پیدا ہوئے ــــ منافقت کی نئی شکلیں پرانی شکلوں کے پہلو بہ پہلو کھڑی ہو گئیں۔ جبر کی بعض نئی صورتوں نے پرانی صورتوں میں اضافہ کر دیا شہری حوالے یہ مسئلہ "پریشر ککر" میں صدیق سالک مرحوم نے پیش کیا اور دیہاتی حوالے سے غلام الثقلین نقوی نے "میرا گاؤں" میں رقم کیا۔

ان نمائندہ رجحانات کے علاوہ بعض ضمنی رجحانات بھی سامنے آئے ــــ ذیل میں پاکستان میں لکھے جانے والے بعض نمائندہ ناولوں کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے:

عزیز احمد (۱۹۱۲ء ــــ ۱۹۷۸ء) آزادی سے پہلے چار ناول لکھ چکے تھے ــــ "ہوس"، "مرمر اور خون"، "گریز" اور "آگ" ــــ قیام پاکستان کے بعد انہوں نے اپنا پانچواں اور سب سے اچھا ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" شائع کیا۔ ان کا آخری ناول "شبنم" ۱۹۵۰ء میں شائع ہوا۔ مگر "ایسی بلندی ایسی پستی" کے مقابلے میں "بلندی کی بجائے پستی" کے مقام کا حامل ہے۔ ایسی بلندی ایسی پستی میں جاگیردارانہ معاشرے کی اجتماعی ہیئت کا مطالعہ ملتا ہے۔ اس کا موضوع حیدر آباد کا طبقہ امراء ہے۔ اس ناول کے کردار ایک تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ ناول فرد کی بجائے اجتماع کی سرگزشت بیان کرتا ہے۔ فرخندہ نگر کی تاریخ اور بنجارہ ہلز کی پہاڑیوں کے پس منظر میں لکھا جانے والا یہ ناول حیدر آباد کے اعلیٰ اشرافیہ کا المیہ بیان کرتا ہے۔ اس میں عزیز احمد نے عورت کے بارے میں مرد کے حق ملکیت کے تصور کو سمجھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ اس ناول میں بھی جنس کا پہلو موجود ہے اور عشق و ہوس کی حدیں آپس میں ملی ہوئی ہیں۔ "شبنم" ایک کرداری ناول ہے۔ اس میں ایک نوجوان لڑکی شبنم کے کردار کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں خطوں کی مدد سے کردار کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس میں انہوں نے عشق اور افلاطونی عشق کا خوبصورتی سے مطالعہ کیا ہے۔ عزیز احمد کے ناولوں کے بارے میں جمیل جالبی لکھتے ہیں:

"ان سب ناولوں میں عزیز احمد نے اپنے دور کی روح کو لفظوں میں سمیٹ لیا ہے عزیز احمد کی ناول نگاری نے اردو ناول کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ ان ناولوں کے بغیر ہم اس دور کی معاشرت اور رجحانات، اس کے تضاد اور کشاکش کا عرفان

حاصل نہیں کر سکتے۔ اردو ادب میں یہ دور روایت شکنی کا دور تھا اور پرانی اقدار اور رسوم کے خلاف بغاوت کا ایک سیلاب تھا جو نوجوان نسلوں کے ذہنوں میں موجزن تھا، فرائیڈ کے نظریۂ جنس۔ انسانی جبلت کے نئے امکانات نظر آرہے تھے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس منٹو کا بھی ہیرو تھا اور عزیز احمد کا بھی، منٹو نے افسانوں کے ذریعے اور عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں انسان کی اس جبلت کو موضوع بنایا۔ ان ناولوں پر فرانسیسی حقیقت نگاری کے اثرات بہت نمایاں ہیں۔

(سویرا، شمارہ ۵۶-۵۷، صفحہ: ۲۱۴)

قرۃ العین حیدر نے ۱۹۴۷ء میں ہندوستان سے ہجرت کی اور پاکستان آپہنچیں یہاں قیام کے دوران ان کے تین ناول شائع ہوئے۔ "میرے بھی صنم خانے" "سفینۂ غم دل" اور آگ کا دریا۔ "میرے بھی صنم خانے" اور "سفینۂ غم دل" میں اودھ کے تعلقہ دار خاندانوں کا زوال دکھایا گیا ہے۔ دونوں میں ہیروئن کے باپ کی موت واقع ہوتی ہے۔ یہ دراصل ایک تہذیب کے زوال کا علامتی اظہار ہے "میرے بھی صنم خانے" میں قوم پرست مسلمان کا نقطۂ نظر پیش کیا گیا ہے۔ یہ دوسری جنگِ عظیم کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۴۷ء کے فسادات پر ختم ہوتا ہے۔ اس میں ایک ماحول سانس لیتا دکھائی دیتا ہے۔ کردار اودھی میں گفتگو کرتے ہیں۔ اس طرح حقیقت زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔

"سفینۂ غم دل" ایک خاندان کی معاشرت کی تاریخ ہے اس میں ہجرت کا المیہ دکھایا گیا ہے۔ اسے سہیل بخاری نے مصنفہ کی آپ بیتی قرار دیا ہے۔ ناول کے آخری دو باب باپ کا مرثیہ ہیں۔ جو دراصل ایک تہذیب کا مرثیہ ہے۔

آگ کا دریا" ایک ہزار سے زیادہ صفحات پر مشتمل ہے اور اڑھائی ہزار سال کے وسیع کینوس کا حامل ہے۔ یہ ناول مصنفہ کی فنکاری اور علمیت کا خوبصورت نمونہ ہے مصنفہ کی پچیس صدیوں کے افکار اور حادثات پر گہری نظر ہے۔ وہ بدھ مت اور ہندو مت سے ساتھ ساتھ مختلف فنون یعنی ہندی سنگیت، ناٹک، مجسمہ سازی اور ناچ کی تفصیلات ماہر فن کی طرح پیش کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ہیرو مختلف زمانوں کے INTELECTUALS ہیں ان کی علمی اور اور فنی دلچسپیوں کے ساتھ ساتھ محرومیاں ـــــ بھی پیش کی گئی ہیں۔ ان کے مقابلے میں دنیاوی طور پر خوشحال کردار بھی سامنے آتے ہیں ـــــ ناول کے INTELECTUAL کردار اپنے علم و فن کے باوجود ناکام ٹھہرتے ہیں۔

اس ناول کی ایک خوبی اس کی کردار نگاری اور تہذیب و معاشرت کی عکاسی ہے۔ اپنے زمانے کے کردار تخلیق کرنا بھی ایک بڑا فن سہی۔ مگر اڑھائی ہزار سال پہلے کے کردار اور معاشرت کو زندہ کرنا، اس سے بڑا فن ہے، اور یہی قرۃ العین حیدر کا کمال ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں مکالمے جاندار ہیں۔ ہر دور کے کرداروں کے مکالمے اُن کے دور اور ان کرداروں سے مخصوص زبان میں بیان کیے گئے ہیں۔ مصنفہ کو زبان پر بہت قدرت حاصل ہے وہ ناول کو اس قدر رواں لہجے میں بیان کرتی ہیں کہ بہت سی علمی باتیں بغیر ذہنی ورزش کے بآسانی سمجھی جاسکتی ہیں۔ ناول کی زبان کی ایک خوبی اور انفرادیت یہ ہے کہ اس میں عربی اور فارسی کے علاوہ ہندی اور سنسکرت کے الفاظ بھی موجود ہیں۔

ناول کا بنیادی موضوع تقسیم کا المیہ اور دو نئے ممالک یعنی ہندوستان اور پاکستان کی پیدائش ہے۔ اڑھائی ہزار سالہ ماضی اس ہندوستان اور پاکستان کی مشترکہ میراث ہے۔ نئی دنیا اسی پرانی دنیا کی کوکھ سے جنم لیتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔

قرۃ العین حیدر "آگ کا دریا" لکھنے کے بعد ہندوستان چلی گئیں اور انہوں نے وہاں رہ کر "آخرِ شب کے ہمسفر" اور "گردشِ رنگِ چمن" جیسے خوبصورت ناول لکھے۔ نیز ایک عظیم سوانحی ناول "کارِ جہاں دراز ہے" لکھا۔ یہ ناول بھی صدیوں پر محیط ہے۔ اور انداز بیان کے کئی تجربات کا حامل ہے۔

فضل احمد کریم فضلی (۱۹۰۶ء ـــــ ۱۹۸۱ء) اپنے ناول "خونِ جگر ہونے تک" کے حوالے سے اردو ادب میں شہرت رکھتے ہیں۔ یہ ناول مشرقی بنگال کے تہذیبی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اس میں قحط بنگال کی ایک بھرپور سانحے کے طور پر عکاسی کی گئی ہے۔ اس میں بیورو کریسی، ہندو، مسلمان، کانگریس اور مسلم لیگ کا قیام اور کردار خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ مصنف نے خود بنگال میں رہ کر وہاں کی تہذیب کا مطالعہ اور مشاہدہ کیا تھا ناول میں یہ مشاہدہ بھرپور طریقے سے موجود ہے۔ ناول کے کردار اسی خوبی سے پیش کیے گئے ہیں

کہ وہ ہمیں اپنے بہت قریب محسوس ہوتے ہیں، قحط کی کیفیت پیش کرتے ہوئے اس المیے کی بیشتر جزئیات سمیٹ دی گئی ہیں

ناول کی زبان سادہ اور دلچسپ ہے بعض جگہ بنگالی کے الفاظ بھی اردو کے لیے ایک نیا افق روشن کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مکالموں کی زبان بھی برجستہ اور بے ساختہ ہے، جو خاصے جاندار معلوم ہوتے ہیں۔

شوکت صدیقی (ب ۱۹۲۳) نے دو ضخیم ناول لکھے ہیں — "خدا کی بستی" اور "جانگلوس" — "خدا کی بستی" میں شوکت صدیقی نے پسے ہوئے اور نچلے طبقے کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ نچلا طبقہ جن تہہ در تہہ اور پیچیدہ مسائل سے دو چار ہے، مصنف نے ان سب کا گہری نظر سے مشاہدہ و مطالعہ کیا ہے۔ نچلے طبقے کی معیشت اس کی اقسام اس کے اسباب اور اس کے نتائج بھی کچھ اس ناول میں پوری وضاحت سے موجود ہے۔ ایسا ہوا طبقہ کس قدر ظلم سہتا ہے۔ اور پھر اس کے نتیجے میں کن برائیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ سب کچھ اس ناول میں نظر آتا ہے۔ اسی ناول میں مجرم کرداروں کی دنیا اور ان کی تحقیق ماہر فن کی طرح پیش کی گئی ہے۔ مجرم کو کون سے حالات مجرم بناتے ہیں، اور پھر اس کے جرم کے طریقے کیا ہیں۔ مجرم بھی انسان ہے۔ اس کی انسانیت اور جرائم میں کس طرح مطابقت پیدا ہوتی ہے۔ شوکت صدیقی نے یہ سب کچھ ایک ماہر فن کی طرح پیش کیا ہے۔ اس ناول کو ایک ترقی پسند ناول کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ شوکت صدیقی نے اس ناول میں مقتدر طبقہ اور مراعات یافتہ طبقہ کے طریق واردات کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ اس ناول میں ایک گروہ سکائی لیب کا گروہ ہے۔ وہ ظلم کے خلاف لڑتے ہیں مگر کچلے جاتے ہیں مصلحین کا گروہ کسی حد تک SURVIVE کرتا نظر آتا ہے۔ مگر ظلم کے خلاف نبرد آزما ہونے والے تباہ کر دیے جاتے ہیں۔

"خدا کی بستی" ناول کی زبان اور اس کے مکالمے بڑے موزوں ہیں۔ ناول سادہ زبان میں لکھا گیا ہے۔ ناول کے مکالمے کرداروں کے سماجی اور شخصی کردار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناول پلاٹ منظر نگاری مکالمہ نگاری اور کردار نگاری کے حوالے سے بہت سی خوبیوں کا حامل ہے۔

محمد احسن فاروقی (۱۹۱۳ء — ۱۹۷۸ء) نے چار ناول لکھے — شام اودھ، "راہ و رسم آشنائی" "آبلہ دل کا" اور "سنگم" — شام اودھ میں پرانی تہذیب نئی تہذیب سے گلے

ملتی نظر آتی ہے۔ اس میں نوابی معاشرت پائی جاتی ہے۔ اور قصہ ایک رومانی عشق پر مشتمل ہے۔ اس ناول میں اودھ کے نوابوں کی قدیم معاشرت کے ساتھ نئی تہذیب کی پیوند کاری دکھائی دیتی ہے۔

"آبلہ دل کا" لکھنوی نوابوں کی مفلوک الحالی کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ اس میں دو قصے ایک ایک ساتھ چلتے ہیں۔ مرکزی قصہ ایک نوابی خاندان کا ہے۔ جبکہ ذیلی قصہ ایک جدید تعلیمیافتہ لڑکی کا ہے۔ دونوں قصے باہم مربوط ہیں۔ "رہ و رسم آشنائی" میں لڑکیوں کی تعلیم کا سماجی پس منظر دکھایا گیا ہے۔ مصنف یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ جدید تعلیم یافتہ لڑکیاں امورِ خانہ داری میں صفر ہوتی ہیں اس لیے وہ مالدار خاوند تلاش کرتی ہیں۔ تاکہ ان کی خامیوں پر پردہ پڑا رہے۔ یہ ناول واحد متکلم کی زبان میں بیان کیا گیا ہے۔

احسن فاروقی کا اہم ناول سنگم ہے۔ اس میں ۱۹۲۴ء سے ۱۹۶۲ء تک پاک بھارت تاریخ کو گھیرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ناول میں بھی "آگ کا دریا" کی طرح برصغیر کی تاریخ پیش کی گئی۔ مگر آگ کا دریا" کا مرکزی موضوع "وقت" ہے جبکہ "سنگم" کا مرکزی موضوع تہذیب و معاشرت ہے۔ اس میں تاریخی اور سیاسی واقعات دیانتداری سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ناول چوتھی فصل میں مکمل ہو جاتا ہے۔ جہاں مسلمانوں کو ہاتھ پاؤں باندھ کر سنگم کی لہروں میں بہا دیا جاتا ہے مگر مصنف نے پانچویں فصل میں کراچی میں مہاجرین کی تاریخ بھی بیان کی ہے۔ یہاں تاریخ کی رفتار سست ہو گئی ہے۔

احسن فاروقی نے لکھنؤ کی قدیم و جدید معاشرت کو اپنا موضوع بنایا ہے ان کے کردار لکھنؤ کی تہذیب کے نمائندہ ہیں۔

احسن فاروقی ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ناول کے نقاد بھی تھے۔ اس لیے اُن کے ناول فنی طور پر بھی خاصے پختہ ہیں۔ اُن کے پلاٹ مربوط، گتھے ہوئے اور منظم ہیں۔ ان کے ہاں مکالمے اور منظر نگاری پر بھی خاص توجہ صرف کی گئی ہے۔

عبداللہ حسین رب ۱۹۳۲ء نے اُداس نسلیں" اور باگھ دو ناول لکھے ہیں۔ اُداس نسلیں پر آدم جی ادبی انعام بھی دیا گیا۔ اُداس نسلیں تاریخ کے آفاق کو روشن کرتا ہے اور انسانوں کے النفس کا مطالعہ بھی پیش کرتا ہے۔ عبداللہ حسین کا نقطہ نظر وجودی ہے اور وہ زندگی کا ایک المیہ احساس پیش کرتا ہے۔ اداس نسلیں کا تاریخی دور ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک محیط ہے۔ یہ

دور ایسا ہے جس میں توڑ پھوڑ ہو رہی ہے۔ انسان کے باہر بھی اور اندر بھی ۱۹۴۷ء میں اس توڑ پھوڑ سے ایک نیا انسان جنم لیتا ہے۔ جو اس طویل دور کے کرب کو اپنے وجود میں سمیٹے ہوئے ہے ناول کی ابتداء میں واقعات زیادہ ہیں اور آخری حصے میں مکالمے زیادہ ہیں یہ مکالمے کیا ہیں، طویل تقریریں ہیں، جو زندگی کے بارے میں مصنف کے نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہیں، مگر یہ تقریریں وعظ نہیں بنتیں بلکہ ناول کے واقعات کے ساتھ ایک واقعہ بن گئی ہیں۔

"اداس نسلیں" میں فرد کے بالمقابل دو دائرے ہیں۔ ایک موت اور دوسرا تنہائی۔ فرد تنہائی اور موت کے مہیب شکنجوں میں گرفتار ہے اس کے علاوہ فرد طبقاتی جبر کا شکار بھی ہے یہ ایک ایسے دور کی تصویر پیش کرتا ہے۔ جب جبر کے شکنجے سخت ہو گئے تھے۔ موت عام ہو گئی تھی، اور فرد انبوہ میں ایک بے کار ذرے کی طرح ہو گیا تھا۔

دوسری جنگ عظیم میں لڑنے والے سپاہی افراد کو روزانہ موت کے گھاٹ اتارتے ہیں مگر اس احساس سے محروم ہیں کہ وہ قتل کر رہے ہیں۔ لیکن جب اچانک یہ احساس کسی سپاہی میں جاگ اٹھتا ہے کہ وہ افراد کو قتل کر رہا ہے۔ تو اس کے لیے لڑنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہیں سے اس کے وجود کا المیہ جنم لیتا ہے

عبداللہ حسین کا دوسرا ناول باگھ بھی وجودی مسئلہ کو ہی ابھارتا ہے۔ ایک فرد ایک حکیم کے زیر علاج ہے۔ علاج کیا ہے حکیم نے اسے قید کر رکھا ہے۔ وہ روزانہ دوائی دیتا ہے تاکہ وہ حکیم کے ہاں موجود رہے ایک فرد ایک دوسرے فرد کی جبریت کا شکار رہے۔ آخر میں فرد کو قید کر کے لے جایا جا رہا ہے وہ دور حاضر کے فرد کی علامت بن گیا ہے جس کی آنکھیں بند ہیں۔ جو جبر کا شکار ہے۔ اُسے نہیں معلوم کہ اسے کس طرف لے جایا جا رہا ہے

عبداللہ حسین کے ہاں بے رحم حقیقت نگاری ہے۔ زندگی کی حقیقتوں کی تہوں میں اترنے کی سعی بلیغ ہے۔ الفنس و آفاق کا مشاہدہ ہے اس کے ساتھ ہی ان کے ناول فنی لحاظ سے بھی مربوط و منضبط ہیں۔ انہوں نے پلاٹ کی بُنت میں بھی خاصی مہارت کا ثبوت دیا ہے

جمیلہ ہاشمی ر ۱۹۲۹ء — ۱۹۸۸ء نے کئی ناول لکھے — تلاشِ بہاراں " آتش رفتہ"، " روہی"، " چہرہ بچہرہ روبرو" اور " دشتِ سوس" — " تلاش بہاراں" کو سب سے زیادہ شہرت حاصل ہوئی — اس ناول میں سکھوں کی معاشرت کو خوبی

سے پیش کیا گیا۔ تلاشِ بہاراں میں عورت کی مظلومیت کو ابھارنے کی کوشش ملتی ہے۔
چہرہ بچہرہ روبرو میں عورت طاہرہ کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کا پرجوش کردار اور جمیلہ کا جذباتی اندازِ بیان ہے۔ عورت کا بھرپور نقش ابھارنے کی کوشش ہے مگر یہ ناول زیادہ مقبول نہ ہو سکا۔

دشتِ سوس کا مرکزی کردار "حضرت حسین بن منصور حلاج" کی شخصیت ہے اور اس کا اندازِ بیان شاعرانہ ہے۔ بہت سے شعراء کے مصرعے اور شعر اس نثر کا حصہ بن گئے ہیں۔

خدیجہ مستور (۱۹۲۸ء — ۱۹۸۲ء) نے دو ناول لکھے — آنگن اور زمین" اصل اہمیت آنگن کو حاصل ہے دوسرے ناول میں مصنفہ نے پہلے ہی ناول کو ایک حد تک دہرا دیا ہے

"آنگن" میں ایک جاگیردار خاندان کی سرگزشت ہے۔ یہ خاندان جاگیرداری اور اس کی اقدار ختم کر بیٹھا ہے اس کا ایک کردار کانگریس میں شامل ہے۔ جس کے بچے مسلم لیگی ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد یہ کردار ایک ہندو کے ہاتھ سے قتل ہو جاتا ہے۔ اس کا بیٹا نوکری کر لیتا ہے۔ اسی مرکزی کردار کی ایک بھتیجی پاکستان آ جاتی ہے جہاں اس کا ماموں اور وہاں الاٹمنٹوں میں ہاتھ رنگنے والوں میں شامل ہو جاتے ہیں اور وہ خدمت کے آئیڈیل کے سہارے زندگی گزارنے کا عزم کرتی ہے۔ اس ناول میں کانگریس اور مسلم لیگ کی ساری جنگ ایک چھوٹے سے گھر میں لڑی جا رہی ہے۔

ناول زبان اور بیان کے لحاظ سے کردار نگاری کے لحاظ سے اور پلاٹ کے لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے۔ ناول کا کردار چھمی ایک بھرپور کردار ہے۔ دیگر کرداروں میں عالیہ اور جمیل اور بڑے چچا اور رلوا کے کردار بھی خاصی فنکاری سے پیش کیے گئے ہیں۔

محمد خالد اختر (پ ۱۹۰۵) نے ایک طویل ناول "علی پور کا ایلی" لکھا اس ناول کو مصنف نے اپنا سوانحی ناول قرار دیا ہے۔ اس میں الیاس عرف ایلی کے بچپن اور جوانی کی تفصیل بیان کی گئی ہے۔ تفصیل اس قدر پھیلی ہوئی ہے کہ بعض حصے خارج بھی کر دیئے جائیں تو بھی ناول کی صحت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

اس ناول میں کئی کردار ملتے ہیں۔ ماں کا کردار ایک مثالی عورت کا کردار ہے

ایلی کے باپ علی احمد کا کردار بھی بھرپور ہے۔ وہ مضبوط قوت ارادی کا مالک شخص ہے اور جنسی لحاظ سے ہر وقت فتح کے نشے میں مصروف رہتا ہے۔ شہزاد کا کردار ناول کا سب سے بھرپور کردار ہے۔ وہ خوبصورت عورت ہے اور مضبوط قوت ارادی کی حامل ہے ایلی میں قوت ارادی بہت دیر سے پیدا ہوتی ہے۔ قوت ارادی کی کمی اور والد کی زندگی جنس کو اس کی توجہ کا محور بنا دیتی ہے۔ ناول کا مرکزی موضوع ایک احساس کمتری کے مارے ہوئے شخص کی زندگی کا مطالعہ و تجزیہ ہے۔

ممتاز مفتی نے ناول میں حقیقت نگاری سے کہیں بھی انحراف نہیں کیا ــــ وہ النفس میں غوطہ لگاتا ہے۔ مگر جب باہر نکلتا ہے تو اس کی ہتھیلی پر جنسی جذبوں کے خزف ریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یہ تو غوطہ لگانے والے کا اپنا مقدر ہوتا ہے کہ وہ کیا کچھ لیکر باہر آتا ہے۔ مگر مفتی نے غوطہ لگانے میں پوری دیانت کا مظاہرہ کیا ہے۔ ممتاز مفتی نے مکانوں، محلوں اور ان کے اندر رہنے والی عورتوں اور مردوں کی تصویر مہارت فن اور دیانت داری سے پیش کر دی ہے۔ یہی اس ناول کی خوبی بھی ہے اور جواز بھی ممتاز مفتی نے سرے سے آفاق کا مطالعہ ہی نہیں کیا۔ اس لیے نہ یہ ان کا موضوع ہے۔ نہ ہی ان سے اس کی توقع کرنی چاہیے۔

الطاف فاطمہ (پ : ۱۹۲۹ء) نے یہ ناول لکھے ہیں "نشان محفل"، "دستک نہ دو" اور "چلتا مسافر" ــــ الطاف فاطمہ کے ہاں خوبصورت زبان اور رومانی طرز احساس ملتا ہے۔ الطاف فاطمہ ایک اچھی افسانہ نگار ہونے کے علاوہ ایک اچھی ناول نگار بھی ہیں۔ الطاف فاطمہ کے ناولوں کے کردار اپنی مخصوص افتاد طبع کے باعث بہت سے انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

الطاف فاطمہ کے ناولوں کی زبان سادہ، سلیس اور رواں ہے۔ جملے چھوٹے چھوٹے اور خوبصورت ہوتے ہیں۔ مکالمے برجستہ موزوں اور کردار کے سماجی و تہذیبی پس منظر کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان کے پلاٹ مربوط اور منظم ہوتے ہیں۔ بلاشبہ ان کے ناولوں کو ایک اچھا ناول کہا جاسکتا ہے۔

نثار عزیز بٹ (پ ــــ) نے "نگری نگری پھرا مسافر"، "نے چراغ نے گلے" "کاروان وجود" تین ناول لکھے۔ نثار عزیز نے اپنے ناولوں میں تاریخ کو سمونے

کی کوشش کی ہے اور اس کے لیے خاصی محنت بھی صرف کی ہے - یہ محنت بہت حد تک بار آور بھی ہوئی ہے - اس کے علاوہ ان کے ناول زبان اور بیان، پلاٹ، کردار نگاری، منظر نگاری وغیرہ دوسری خوبیوں سے بھی متصف ہیں۔

رحیم گل (۱۹۲۶ء ــــ ۱۹۸۵ء) کا ناول "جنت کی تلاش" اہمیت رکھتا ہے - یہ ایک بے چین روح کی حامل لڑکی امتل کی کہانی ہے، یہ کہانی پاکستان کے ایک ایسے خطے کے پس منظر میں لکھی گئی ہے، جو قدرتی طور پر بہت خوبصورت ہے - اتنے خوبصورت لینڈ سکیپ میں بے چین روح امتل کی کہانی خوبصورت بھی ہے اور فنی خوبیوں کی حامل بھی - اس میں آفاق کا حسن بھی حسن ہے اور انفس میں جھانکنے کی سعی بھی ــــ اس بات نے ناول کو قابلِ مطالعہ بنا دیا ہے اور ادبی اہمیت بھی عطا کر دی ہے۔

انتظار حسین (پ: ۱۹۲۵ء) نے یہ ناول لکھے ــــ "دن اور داستان" "چاند گہن" "بستی" اور تذکرہ ــــ آخر الذکر دو ناول زیادہ اہمیت کے حامل ہیں - "بستی" میں انتظار حسین نے انفرادی ماضی (بچپن اور جوانی) اور اجتماعی ماضی (تاریخ اور اساطیر) کو حال میں محسوس کرنے کی کوشش کی ہے - یہ ناول ہماری زندگی کے بہت بڑے المیے (۱۹۴۷ء) کے کرب کو پیش کرتا ہے یہ ایک ایسے خاندان کو مرکز بناتا ہے، جو ہجرت کر کے پاکستان میں آباد ہوتا ہے - اس کی کچھ یادیں ہیں کچھ تعصبات ہیں، ایک مخصوص مزاج ہے - جس کی بدولت وہ نئی سرزمین (پاکستان) میں اپنے آپ کو جذب نہیں کر پاتا - تنہائی اس کے افراد کا المیہ بن گئی ہے - مولانا صاحب اپنے گھر میں بیٹھے ہیں - مذہب اور ماضی کے قصوں میں پناہ تلاش کرتے ہیں، یا اپنے ماضی میں گم ہو جاتے ہیں - ذاکر تاریخ پڑھاتا ہے، مگر وہ اس سے مطمئن نہیں - وہ معاشرت میں پوری طرح جذب نہیں ہوتا - اس کا ٹھکانا ایک ہوٹل ہے - گویا وہ اس نئی سرزمین پر اپنی جڑیں نیچے نہیں اتار سکتا یا نہیں اتار سکا - روپ نگر کی یادیں اس کا پیچھا نہیں چھوڑتیں - وہ ہر وقت اس کا پیچھا کرتی رہتی ہیں - ایسے ہی ماضی کی تاریخ اور اساطیر بھی اس کے اجتماعی لاشعور سے اس کے شعور کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔

"بستی سیدھی لکیر کا ناول نہیں اس میں کئی ابعاد موجود ہیں اس میں کئی علامتی

سطحیں بھی پائی جاتی ہیں مثلاً ناول کا مرکزی کردار " ذاکر " ذکر سے مشتق ہے ذکر سے مراد معانی کو دہرانا یا کسی لفظ کا بار بار وِرد کرنا ہے۔ یہی ذاکر کا مقدر ہے۔ ناول کی زبان سادہ مگر دلکش ہے۔ اس میں ہندی کے الفاظ کی آمیزش نئے ذائقے کا احساس دلاتی ہے۔ اس کے مکالمے خاصے دلکش ہیں۔ مثلاً مولانا کے مکالمے تذکرۃ الاولیاءؒ کے بزرگوں کے ملفوظات یاد دلاتے ہیں۔

بانو قدسیہ (پ: ۱۹۲۸ء) کا ناول " راجہ گدھ " اپنے مخصوص مزاج اور موضوع کے حوالے سے چونکاتا ہے۔ اس میں راجہ گدھ " قیوم " ہے۔ جو عابدہ، امتل اور سیمی شاہ سے جنسی لذت حاصل کرتا ہے۔ اور کنفیوژن کا شکار رہتا ہے۔ وہ ابنارمل ہو جاتا ہے۔ عابدہ کا اپنا نیوکلس ہے۔ وہ صرف بچہ حاصل کرنے کے لیے قیوم کو اپنے جسم کے قریب کرتی ہے پھر ٹھکرا دیتی ہے۔ امتل جانتی ہے کہ اس کا کوئی نیوکلس نہیں کیونکہ وہ اس بازار کی مخلوق ہے۔ وہ نیوکلس کی تلاش ترک نہیں کر سکتی، اور سیمی شاہ کا نیوکلس آفتاب ہے، جو اُسے چھوڑ دیتا ہے۔ وہ ابنارمل ہو جاتی ہے۔ اپنے ابنارمل لمحات میں وہ اپنا جسم قیوم کے حوالے کرتی ہے۔ مگر اُسے اپنی روح کے قرب میں داخل ہونے کی اجازت نہیں دیتی۔ پروفیسر سہیل " قیوم کو اپنی نئی تھیوری سے آگاہ کرتا ہے۔ یہ نئی تھیوری بانو قدسیہ کی ہے۔ یہ ایک متصوفانہ نظریہ ہے۔ سہیل سائنس کے بالمقابل یہ انکشاف کرتا ہے کہ رزق حرام GENES میں MUTATION کر دیتا ہے، جس کے نتیجے میں ابنارمل نسل پیدا ہوتی ہے۔ ناول کے آخر میں قیوم ایک اور ابنارمل کردار سے ملتا ہے۔ یہ کردار افراہیم ہے۔ افراہیم کی ابنارملٹی مثبت ہے وہ لاہور میں ٹھہرے ہو کر مسجد نبوی کی اذان سنتا ہے۔

اس ناول میں پرندوں کی کہانی بھی ساتھ ساتھ چلتی ہے مگر وہ کچھ غیر متعلق سی لگتی ہے۔ اگرچہ پرندوں میں گدھ کی کردار کشی کر کے انسانوں کے راجہ گدھ سے اس کا رشتہ جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر یہ کوشش کامیاب نظر نہیں آتی۔ پلاٹ میں اس ایک خامی کے علاوہ خاصی پختگی ہے۔

اس ناول کی سب سے بڑی خامی سیمی شاہ اور عابدہ سے قیوم کے جسمانی تعلق کو تفصیل سے پبلش کرنا ہے۔ مگر شاید ناول کا مزاج اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ یہ تجربے تفصیل سے بیان کیے جائیں۔

غلام الثقلین نقوی (پ: ۱۹۲۲ء) کا ناول "میرا گاؤں" ایک اہم ناول ہے ۔ اس میں ہماری زمین کی لو باس پوری طرح محسوس ہوتی ہے ۔ اس ناول کی ساری کہانی ایک گاؤں چک مراد کے گرد گھومتی ہے ۔ پوری کہانی "ماہنا" کی زبانی بیان ہوئی ہے ۔ ناول میں گاؤں کے سبھی کردار کسی نہ کسی حوالے سے موجود ہیں ۔ چودھری شرف دین ، ریشم بی بی ، ماہنا ، بھا اسلم ، شیماں ، شلی ، سیداں بجلی ، ایٹمانی ، پٹواری وغیرہ ۔

ماہنا اور بھا اسلم تو ناول کے مرکزی کردار ہیں ۔ مصنف نے انہیں خاصی محنت سے پیش کیا ہے اور خاصے کامیاب ہیں ۔ اس میں دو دوسرے کردار بھی خاصی کامیابی سے پیش کیے گئے ہیں ۔ ایک چودھری شرف دین کا کردار ہے ۔ جس کے کردار کی سیاہی اس کی سفید پوشی پر چھا جاتی ہے ۔ دوسرا ریشم بی بی کا کردار کہ جو بدنام سہی مگر اس کی نیکی بدی پر غالب ہے وہ ہمدرد ہے ، مخلص ہے ، جرأت مند ہے اور پورے گاؤں سے ٹکر لینے کا حوصلہ رکھتی ہے ۔ شیماں جسے گاؤں سے نکال دیا جاتا ہے ۔ اس کی مدد کرتی ہے ۔ اس طرح وہ نیکی کی علامت بن جاتی ہے

اس ناول میں بہت سے نفسیاتی نکتے بھی بیان کیے گئے ہیں ۔ یہ نکتے مکتبی نفسیات یا ماہرین نفسیات کی عطا نہیں عمومی معاشرت اور جیتی جاگتی زندگی کے تجربے اور مشاہدے کا نتیجہ ہیں ۔ نقوی نے انسانی جذبات اور احساسات کا نفسیاتی پس منظر بڑی دیدہ وری سے پیش کیا ہے ۔

میرا گاؤں میں گاؤں کی رسوم لڑائیاں ، نفرتیں ، محبتیں ، سازش غرض گاؤں کی زندگی سے متعلق ہر اہم شے موجود ہے ۔ ملک کے سیاسی حالات گاؤں پر کیسے اثر انداز ہوتے ہیں ۔ یہ سب تفصیلات اس ناول میں موجود ہیں ۔

"میرا گاؤں" کی زبان سادہ اور دلکش ہے ۔ مصنف نے بہت سی خوبصورت تراکیب اور جمیل فقروں سے ناول کو ایک نئی دلکشی عطا کر دی ہے ۔

انور سجاد (پ: ۱۹۳۵ء) نے خوشیوں کا باغ اور جنم روپ دو ناول لکھے ہیں ۔ دونوں ناول اُن کے مخصوص تجریدی انداز کا نمونہ ہیں ۔ خوشیوں کا باغ" میں ہماری زندگی کی بے شمار تصاویر کو اس طرح پینٹ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک بڑی تصویر بن سکے ۔ اس میں کوئی قصہ نہیں ۔ یہ تو ایک تصویر ہے بہت بڑی تصویر ، جس میں کئی کہانیاں اپنے

نتائج سمیت پھوٹتی، پروان چڑھتی اور سمٹتی دکھائی دیتی ہے۔ یہی اس ناول کی اہمیت ہے جنم روپ بھی تجریدی انداز کا ناول ہے

انیس ناگی (پ: ۱۹۳۸ء) کا ناول "دیوار کے پیچھے" وجودی (EXISTANCIALISM) فکر و فلسفے کو پیش کرتا ہے۔ انسان کا وجود کس طرح معاشرے کی زد میں ہے۔ وہ تنہائی کا شکار ہے اس سے انتخاب کا حق چھین لیا جاتا ہے۔ بالآخر وہ سمجھوتے کی راہ اختیار کرتا ہے۔

ادب ادب پارے میں فن اور فکر کا امتزاج ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔ فن فکر پر غالب آجائے تو ادب کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے مگر فکر فن پر غالب آجائے، تو قاری کے لیے لمبی لمبی تقریریں رہ جاتی ہیں۔ ان میں حالات کی برہنہ تصویر فنی دلکشی کے بغیر پیش کی جاتی ہے "دیوار کے پیچھے" ایک تربیت یافتہ قاری کا مطالبہ کرتا ہے۔ جو فکر کو اہمیت دے سکے اور ناول کو محنت سے پڑھ سکے۔ کیونکہ اس میں حالات کی برہنہ تصویر ملتی ہے۔ "دیوار کے پیچھے" میں ایک... تعلیمی ادارے کے اندر سازشیں اور پولیس ٹاؤٹ کی زندگی کی بہت اچھی تصویر ملتی ہے۔ یہ تصویر دلکش نہ سہی مگر حقیقی ہے۔ اس لیے "دیوار کے پیچھے" اردو کا پہلا فکری ناول قرار دیا جا سکتا ہے، جس میں فلسفہ فن میں گھول کر پیش کرنے کی بجائے براہِ راست پیش کیا گیا ہے اور ناول کا قصہ فلسفہ کی تفہیم کے لیے ایک تمثیل بن گیا ہے۔

جواب امتیاز علی (پ: ۱۹۲۰ء) نے پاگل خانہ میں سائنسی تجربات کے حوالے سے ثابت کیا ہے کہ ایٹمی تجربات وہ قیامت لائیں گے، جس کا ہمارے مذہب میں ذکر ہے۔ جواب کا انداز بیان رومانی ہے۔ اس ناول میں حقیقت اور رومانی انداز کا امتزاج ملتا ہے۔

صدیق سالک (۱۹۳۵ء - ۱۹۸۸ء) نے "پریشر ککر" "ایمرجنسی" کے عنوان سے دو ناول لکھے ہیں۔ پریشر ککر کا مرکزی کردار "فطرت" ہے۔ جو فطرت کی طرح آزادی چاہتا ہے۔ صداقت اظہار چاہتا ہے۔ وہ مصور ہے۔ وہ ساری کائنات کی کہانی بیان کرنا چاہتا ہے۔ وہ جو کچھ دیکھتا ہے، جیسے دیکھتا ہے، ویسے ہی اس کا اظہار کرنا چاہتا ہے مگر معاشرے کے بالمقابل آکر ٹکراتا ہے اور پاش پاش ہو جاتا ہے۔ بالآخر جنگل میں گم ہو جاتا ہے۔

اس ناول میں ہمارے معاشرے کے "پریشر ککر" میں فطری انسان گل رہا ہے۔ وہ جبر کے شکنجے میں بری طرح گرفتار ہے۔ اس کے لیے فرار کا کوئی راستہ نہیں۔ فطرت کا استاد اسے سماج کا تجزیہ کر کے طبقاتی کلچر سمجھاتا ہے اور مختلف طبقات کا مزاج اور اخلاقیات کے

مطابق رہنے کا سلیقہ بتاتا ہے۔

"پریشر ککر" سیاسی مزاج کا حامل ناول ہے۔ اس میں انجمن سازی اور اسلامی نعروں کی اوٹ میں ہونے والی بداخلاق اور مجرمانہ ذہنیت کی نقاب کشائی کی گئی ہے۔ یہ ہمارے معاشرے کے منفی اور مثبت سارے حوالوں کو سامنے لاتا ہے۔

اس ناول میں فطرت کا کردار بڑی خوبی سے نمایاں کیا گیا ہے۔ باقی تمام کردار بھی اپنے مثبت اور منفی حوالوں سمیت موجود ہیں۔ خصوصاً فطرت کی بیوی کا کردار ہمارے معاشرے کی عام بیویوں کا نمائندہ کردار ہے۔ اس میں کرداروں کو ابھارنے کی زیادہ کوشش نہیں ملتی۔ اس میں سارا زور بیان معاشرے کی تصویر کشی پر کیا گیا ہے۔

خان فضل الرحمٰن (پ: ۱۹۱۲ء) کا موضوع جنس ہے، جو ان کے تمام ناولوں میں موجود ہے۔ ان کے ناولوں میں "آفت کا ٹکڑا" پر حکومت نے پابندی لگا دی مگر "ترکِ بہادر" پابندی سے بچ گیا کیونکہ اس میں جنس کا تذکرہ نسبتہً کم ہے۔ ویسے بنیادی موضوع کے اعتبار سے یہ بھی "آفت کا ٹکڑا" سے مختلف نہیں۔

ان کے علاوہ سلمیٰ یاسمین نجمی کا "کوئے ملامت"، فاروق خالد کا "اپنی دعاؤں کے اسیر" بھی بعض حوالوں سے اہمیت رکھتے ہیں۔ ایم اسلم بھی قیام پاکستان کے بعد ناول لکھتے رہے۔ نسیم حجازی نے بھی اسلامی تاریخی ناول لکھے۔ رئیس احمد جعفری نے بھی تعداد اور صفحات کے لحاظ سے ناول نگاری میں بہت اضافہ کیا ــــــ مگر ان کی ادبی حیثیت مشکوک ہے ــــــ حال ہی میں طارق محمود نے "اللہ میگھ دے" کے عنوان سے ایک ناول لکھا ہے۔ مشرقی پاکستان کے المیے کے حوالے سے یہ پہلا ناول ہے۔ مصنف نے بڑی چابکدستی اور فنی قدرت کا ثبوت دیا ہے۔

افسانہ (قیام پاکستان کے بعد)

۱۹۴۷ء میں پاکستان بنا تو آزادی کے ساتھ فسادات کا سلسلہ بھی تیز تر ہو گیا۔ فسادات کے لمحوں میں انسان ٹوٹ پھوٹ گیا۔ اب سوال یہ پیدا ہوا کہ انسان کیا ہے؟ انسان کے گرد پھیلا ہوا نور کا ہالہ ختم ہو گیا اور خود انسان ٹکڑے ہو گیا۔ اس انسان کی کرچیاں چننا اور اس میں ایک انسان کی جھلک تلاش کرنا افسانہ نگار کا بنیادی مسئلہ قرار پایا۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

"تقسیم کے فوراً بعد پاکستان کے اردو افسانے میں مثالی نمونے کی ہموار سطح سے اوپر اٹھ کر کردار کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کا رجحان ایک قابل ذکر واقعہ دکھائی دیتا ہے اور اس انسان کی بازیافت کی کہانی ہے جو ذات کے چاہِ بابل میں گرا پڑا تھا اور بینائی سے محروم آنکھیں اسے اپنی پلکوں سے ٹٹول رہی تھیں۔"

(نئے تناظر صفحہ: ۱۷۸، ۱۹۷۱ء)

(۱) **سعادت حسن منٹو (۱۹۱۲ء - ۱۹۵۵ء)** تقسیم سے پہلے سے ہی افسانے لکھ رہے تھے مگر ان کے فن کا ارتقا قیام پاکستان کے بعد ہوا۔ انہوں نے اپنے بہت سے شاہکار افسانے ۱۹۴۷ء کے بعد لکھے۔ ان کے دور کے شاہکار افسانے یہ ہیں "شریفن"، "موذیل"، "ننگی آوازیں"، "کھول دو"، "ٹوبہ ٹیک سنگھ"، "ٹھنڈا گوشت" اور "سڑک کے کنارے"۔

ہم اس دور میں ایک پختہ کار منٹو سے آشنا ہوتے ہیں۔ ان کا افسانہ "ٹھنڈا گوشت" فسادات کے بارے میں ایک مکمل اور بھرپور تخلیق ہے۔ اس میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کی کردار نگاری غیر معمولی ہے۔ کلونت کور ایک بھرپور عورت ہے اور ایشر سنگھ ایک شہوت زدہ شخص۔ جو آخری لمحے میں کلونت کور سے کہتا ہے: "جانی ذرا اپنا ہاتھ دے"۔ اور جب کلونت کور اپنا ہاتھ ایشر سنگھ کے ہاتھ پر رکھتی ہے، تو برف سے زیادہ ٹھنڈا ہے۔

"ٹوبہ ٹیک سنگھ" انسانوں کی تقسیم پر ایک گہری طنز کا حامل ہے۔ اس میں ایک فطری انسان عقلِ انسانی کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔

"کھول دو" میں سفاک حقیقت ہے۔ ایک نیم مردہ لڑکی کے لئے کھول دو کا ایک

سعی ہے جو وہ کئی روز سے سیکھ رہی ہے۔ اس لئے نیم جان ہاتھ بار بار ایک ہی حرکت کر رہے ہیں اور میکانکی طور پر ایک ہی عمل کے لئے اٹھتے ہیں۔ باپ بیٹی کے اس عمل کو دیکھتی ہے۔ تو ... اخلاقی انسان کی بجائے ایک حیاتیاتی انسان کا رد عمل سامنے آتا ہے اور وہ خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر شرم سے پسینے پسینے ہو جاتا ہے۔ یہ ایک اخلاقی انسان کا رد عمل ہے۔ بہر حال منٹو نے ایک حیاتیاتی انسان کی یا محمد حسن عسکری کے لفظوں میں "آدمی" کی بہت خوبی سے تصویر کشی کی ہے۔ اس نے منٹو کو اعلیٰ درجے کا فنکار بنا دیا ہے۔ منٹو کے ہاں انسان پست سے پست سطح پر گر کر بھی انسانیت سے محروم نہیں رہتا۔ اس کی ایک انسانی سطح برقرار رہتی ہے۔ مثلاً "شریفن" کا قاسم اپنی بیٹی کا انتقام ایک ہندو لڑکی سے لیتا ہے۔ پھر اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے مگر یہ منظر نہیں دیکھ سکتا اور منہ پھیر لیتا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں انجام خاصا حیران کن ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں کی زبان اور تیکنیک ان کی شخصیت سے ابھرے ہیں۔ ان کے ہاں انفرادیت ہے اور ایک سچے فن کار کا خلوص۔

(۴) عزیز احمد (۱۹۱۳ء - ۱۹۷۸ء) کے ہاں اجتماعی لاشعور کی تلاش ملتی ہے ان کا افسانہ "مدن سینا اور صدیاں" اجتماعی لاشعور کی بازیافت کرتا ہے۔ یہ تین ابعاد کا حامل افسانہ ہے یہ افسانہ مختلف ٹکڑوں کو ایک باریک سے تار کے ساتھ جوڑنے سے وجود میں آیا ہے۔ ممتاز شیریں اس تیکنیک کا ذکر کرنے کے بعد عزیز احمد کے بارے میں لکھتی ہیں:

"عزیز احمد کا افسانہ "مدن سینا اور صدیاں" بھی اسی تیکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تیکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں مختلف ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں، لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے۔ عاشق، معشوق اور رقیب۔ یہ مثلث ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے۔ خواہ وہ ہندوستان ہو، ایران ہو یا یونان، ماضی ہو، حال ہو یا ... پھر عزیز احمد نے ان واقعات کے درمیان ایک اور رابطہ بھی قائم کیا ہے یعنی تاریخی حوالوں سے بعض نتائج اخذ کر کے کرداروں کے نسلی سلسلے کو بھی ملا دیا ہے۔"

(معیار، صفحہ: ۴۴)۔

عزیز احمد نے ۱۹۴۷ء کے فسادات کو بھی افسانے کا موضوع بنایا۔ ان کا افسانہ "کالی رات" فسادات سے پیدا ہونے والے ماحول کی بڑی واضح تصویر پیش کرتا ہے۔ ایک طرف انسان فلسفیوں، دانشوروں اور سائنس دانوں کے علم کے ذریعے بلندی کی طرف محو سفر ہے۔ دوسری طرف اچانک گھرے غار میں جاگرتا ہے۔ ساتھ ہی کئی شہروں کے فسادات کا حال بھی ہے۔ ان کے افسانے "میرا دشمن میرا بھائی" میں سندباد جہازی کلکتے کے فسادات کی کہانی بڑے عجوبہ انداز میں بیان کرتا ہے۔

عزیز احمد نے تاریخی پس منظر میں "زریں تاج" جیسا خوبصورت اور طویل افسانہ لکھا ہے اور اس میں ماضی کو زندہ کر دیا ہے۔

عزیز احمد کا افسانہ "تصویر شیخ" تصوف کے حوالے سے معانی حاصل کرتا ہے۔ اس میں انہوں نے تصوف کی سرزمین کو دریافت کیا ہے اس میں عشق مجازی اور عشق حقیقی کے درمیان موجود باریک تار کو دریافت کیا ہے۔ یہاں انہوں نے عرفانی مسرت اور جنسی لذت کے رشتے کی نقاب کشائی کی ہے۔ اس میں حضرت معروف اچانک بلندی سے پستی کا سفر کرتے ہیں اور "زواجلہ" سراب سے حقیقت کے منطقے تک سفر کرتا ہے۔ انہوں نے نازک کیفیات کی حامل دنیائیں دریافت کی ہیں۔ انہوں نے نازک سے نازک کیفیات کو کامیابی سے بیان کیا ہے۔ ان کے ہاں "بگڈنڈی" جیسا افسانہ بھی ملتا ہے جس میں دوسری جنگ عظیم کے دوران کا پیرس بنا ہے ان کے ہاں سماجی حقیقت نگاری کے حامل سیدھے سادے افسانے بھی مل جاتے ہیں مثلاً "ستا بیا"

عزیز احمد نے ہند اسلامی تہذیب کے مختلف ابعاد کو ایک عالم کی طرح جانا اور ایک فنکار کی طرح پیش کر دیا۔ یہی ان کا کارنامہ خاص ہے۔ ان کے ہاں تیکنیک کے کئی انداز ملتے ہیں۔ انہیں اپنے موضوع پر گرفت حاصل ہے اور وہ پوری کامیابی سے اپنے خیالات کی ترسیل کر دیتے ہیں۔ انہیں نئے نئے خیالات سوجھتے ہیں اور وہ نئی نئی دنیائیں دریافت کرتے نظر آتے ہیں۔

تقسیم ہند کے بعد دو افسانہ نگاروں نے افسانے کو اجتماعی لاشعور کی دریافت کا ذریعہ بنایا۔ یہ افسانہ نگار انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر ہیں۔ ان دونوں کو جدید افسانے کا پیش رو بھی کہا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے کی تہذیبی روح ہندستانی

اور اسلامی ہے۔ جب کہ قرۃ العین حیدر کے افسانے کی تہذیبی روح بین الاقوامی اور خالص انسانی ہے۔ انتظار حسین کا تہذیبی ماضی یقین مہیا کرتا ہے جب کہ قرۃ العین حیدر کا تہذیبی ماضی تشکیک پر منتج ہوتا ہے۔

"شیشے کے گھر" کے کردار زندگی کے مختلف سوالوں کی زد میں ہیں۔ ان افسانوں کے کردار جدید عہد کے انسان ہیں۔ ہر کردار اپنی تلاش کا سفر کرتا ہے۔ اپنے باطن کی تلاش کرتا ہے۔ مگر منزل تک رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ یہ کردار اچانک اجنبی سرزمین میں دھکیل دیئے گئے ہیں۔ یہ جلاوطن ہیں اور گھر سے محروم ہو کر یہ کردار اپنا اعتماد کھو بیٹھتے ہیں۔ اعتماد کی عدم موجودگی میں تنہائی کا روگ سہنے اور پچھتاووں اور نارسائی کا عذاب برداشت کرتے ہیں۔ یہ جنگ اور سیاسی انتشار میں پلنے والی نوجوان نسل ہے جو اپنی شناخت سے محروم ہے۔ یہ کردار اپنے آپ سے باتیں کرتے ہیں۔ خود کلامی اجتماع سے کٹ جانے اور تنہا رہ جانے کی صورت حال کو پیش کرتی ہے۔ یہ کردار ایسی ہی صورت حال سے دوچار ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے "چائے کے باغ"، "سیتا ہرن"، "جلاوطن" جیسے طویل اور "حسب نسب"، "ملفوظات حاجی گل بابا"، "روشنی کی رفتار"، "ڈالن والا"، "قلندر" اور "فوٹو گرافر" جیسے مختصر افسانے لکھے ہیں۔

ان افسانوں کے کردار برصغیر سے تعلق رکھتے ہیں مگر انسانیت کے تہذیبی ماضی میں اپنی شناخت اور زندگی کی معنویت تلاش کرتے ہیں، مگر محروم رہتے ہیں۔ ہر کردار ایک سوالیہ ہے اور یہی دورِ جدید کے انسان کا مقدر ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانے بالائی، متوسط اور بالائی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے اکثر کردار زمیندار، راجے رانیاں ہیں یا ہائی کلاس انٹلکچوئل، پروفیسر، انجینئر، ڈاکٹر، اعلیٰ سول سرونٹ اور بزنس مین ہیں۔ ان کے کمیونسٹ کردار بھی اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ اعلیٰ طبقے کی معاشرت کی تصویر پیش کرنے میں بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیتی ہیں۔ مگر ادنیٰ طبقے کی طرف ان کا نظریہ آدرشی ہے۔ وہ ان کی تصویر پیش کرنے میں رومانوی انداز اپناتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کو اودھ کی ہندو مسلم مشترکہ ثقافت سے عشق ہے۔ اس ثقافت کی توڑ پھوڑ پر انہیں خاصا افسوس ہے۔ وہ اس کے خلاف احتجاج کرتی ہیں۔

قراۃ العین حیدر نے تکنیکی اعتبار سے انفرادی لاشعور کو اجتماعی لاشعور سے سمجھنے کے لیے اساطیر کی مدد حاصل کی ہے انہوں نے ہندی، اسلامی، یونانی اور دوسرے ملکوں کی اساطیر سے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ہر افسانے کا اسلوب اور تکنیک جداگانہ ہے مگر ان کے تخلیقی تجربے کی وحدت نے سب کہانیوں کو ایک رشتہ میں پیوستہ کر دیا ہے۔

ان کے اسلوب کو ان کی زبان پر دسترس، وسیع مطالعے، تخلیقی قوت، گہرے مشاہدے اور وسیع تجربے نے قوت اور توانائی بخشی ہے۔ قراۃ العین حیدر بہت جلد پاکستان سے چلی گئیں اور پھر وہ ہندوستان کی تاریخ ادب اردو کا حصہ بن گئیں۔

(۶) غلام عباس (۱۹۰۹ء – ۱۹۸۲ء) نے بہت سے بیانیہ افسانے لکھے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد ان کے ہاں قدیم ہیئت سے بغاوت کا رجحان نظر آتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد ان کے افسانے ہیئتی اعتبار سے ایک نئی طرز کا تخلیقی اظہار ہیں۔ یہ تین افسانے ہیں۔ ''جوار بھاٹا'' ''لچک'' اور ''اوتار''۔ ان تینوں افسانوں میں ان کا موضوع ہندی مسلم تہذیب ہے۔ ''جوار بھاٹا'' ایک خاندان کا شجرہ نسب ہے۔ مگر یہ ایک مکمل کہانی ہے۔ ایک مسلم گھرانے کے سماجی عروج اور زوال کی سرگزشت ایک انوکھے انداز میں بیان کی گئی ہے۔ شجرہ نسب کا پہلا شخص ''جھجو'' ہے۔ جو ایک گاؤں میں کباب بیچتا تھا۔ درمیان میں بعض ناموں کے ساتھ تعلیمی اسناد اور سرکاری عہدوں اور القاب کا اضافہ ہو جاتا ہے، جو پھر گھٹتے گھٹتے محمد شفیع پر آ کر ختم ہو جاتا ہے۔ اس کا تعارف یوں ہے:

''لاڈلے مرزا کے بیٹے، اسٹیشن کے قریب ایک چھوٹے سے ہوٹل کے مالک ہیں۔
بڑی مشکل سے گزارا ہوتا ہے۔ سنا ہے کہ اب انہوں نے چوری چھپے شراب بھی بیچنی
شروع کر دی ہے۔ اللہ بس باقی ہوس۔''

(کن رس، صفحہ: ۵۳)

اس میں بہت کچھ کہہ دیا گیا ہے یعنی ہمارے موجودہ سماجی نظام میں جائز ذرائع پیٹ پالنے کے لئے کافی نہیں، اس لیے ناجائز ذرائع کی ضرورت پڑتی ہے۔ روایت سے انحراف کی دوسری مثال ''لچک'' ہے۔ اس میں بھی بظاہر کوئی کہانی نہیں۔ صرف چار تقریریں ہیں پہلی تقریر بسم اللہ، ثنا اور درود سے شروع ہوتی ہے اور اس میں مسلمانوں کو وطنی قومیت اپنانے کی نصیحت کی گئی ہے۔ اس تقریر کا آخری فقرہ ہے:

"ایک حقیقت میں ایک ہی چراغ سے کعبہ و بت خانہ روشن ہیں"
(کن رس، صفحہ: ۱۱۰)

دوسری تقریر میں بسم اللہ اور ثنا و درود تو نہیں ہے مگر خطاب برادران اسلام سے ہے۔ تیسری تقریر کی ابتدا "بھائی مسلمان" سے کی گئی ہے اور اس میں نصیحت ہے۔
مکے مدینے کو بھول جاؤ اور رام لچھمن اور سیتاجی کے آستانوں پر سر جھکاؤ۔
(کن رس، صفحہ: ۱۱۳)

چوتھی تقریر کی ابتدا منرو تھادیش بھگتو! سے کی گئی ہے۔ اس تقریر میں ہندی زیادہ ہے اور اردو کم ہے۔ یہ پاکستانی مسلمان کے ہندی مسلمان کے بارے میں اندیشوں سے جنم لینے والی کہانی ہے یہ چار تقریریں ساری کہانی سنا رہی ہیں۔

"اوتار" میں ہندی دیومالا کا اثر بہت زیادہ ہے۔ یہ دیومالا کے انداز میں لکھی ہوئی ایک کہانی ہے اوتار کا آخری جنم غریب مسلمان کے ہاں ہوتا ہے۔ یہ افسانہ نگاری کے ایک نئے انداز کو جنم دینے کی ایک کوشش ہے۔

غلام عباس نے قیام پاکستان کے بعد بیا نیہ افسانے بھی لکھے، جن میں "کن رس"، "اوورکوٹ"، "فرار" اور "نواب صاحب کا بنگلہ" وغیرہ خاصے اہم ہیں۔ غلام عباس کے افسانوں میں کردار اپنی معروضی صورت حال میں جنم لیتا ہے اور معروضی صورت حال میں اس کی سوچ اور فکر جنم لیتی ہے "اوورکوٹ" کا مرکزی کردار ہماری منافقت اور شخصیت کے دوہرے پن کو پیش کرتا ہے۔ اوورکوٹ والا نوجوان جس لڑکی اور لڑکے کا پیچھا کرتا ہے ان دونوں کی گفتگو سنتا ہے۔ یہ گفتگو بھی ہمارے معاشرے کی منافقتوں کی چہرہ کشائی کرتا ہے۔ یہ پورا افسانہ منافقت کا پردہ چاک کرتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ہماری قومی زندگی میں منافقت کا زہر جس طرح سرایت کرتا ہے، اس کا افسانوی اظہار غلام عباس کے ہاں "پری چہرہ لوگ" اور "سرخ گلاب" میں ملتا ہے۔

ٹوٹے پھوٹے انسان کی تصویر "کن رس" میں بھی ملتی ہے۔ جو خود کچھ بھی نہیں ہے۔ وہ وہی کچھ بن جاتا ہے، جو اسے حالات بنا دیتے ہیں۔ "فرار" کا "سرفراز ماموں" بھی اپنی کردار نگاری کے حوالے سے خاصا اہم ہے۔ کیونکہ اس کا سرفراز ماموں آخر تک ایک سوالیہ ہی رہتا ہے۔ یہی سوالیہ دورِ جدید کے انسان کا المیہ ہے۔ مثالی کردار کی تلاش بھی ہمیں

دورِ جدید کے افسانے میں ملتی ہے تاکہ انسان کا وہ حصہ بھی دریافت ہو سکے، جو حصہ ۱۹۴۷ء کے فسادات میں کھو بیٹھا ہے۔ غلام عباس کے ہاں مثالی کردار "نواب صاحب کا بنگلہ" میں ملتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار نواب صمصام الدولہ اپنی دولت و ثروت گم کر بیٹھا ہے۔ مگر اپنا خاندانی وقار اور اقدار کو قائم رکھے ہوئے ہے۔ یہ وہ گم شدہ شے ہے جو آج کا انسان کھو چکا ہے۔

(۵) احمد ندیم قاسمی ترقی پسند افسانہ نگار ہیں ان کے افسانوں میں بنیادی طور پر سون سکیسر کا ماحول اور ہماری موجودہ سماجی ہیئت کی تصویر ملتی ہے۔ ندیم کے رومانوی افسانوں میں سے بیشتر کا ماحول وادیٔ سون کا دیہی منظرنامہ ہے۔ جب کہ سماجی حقیقت نگاری کے لیے انہوں نے ہماری دیہی اور شہری معاشرت دونوں کو چنا ہے۔ ان کے ہاں افسانوں میں ٹوٹا پھوٹا انسان بھی ملتا ہے اور کبھی کبھی وہ مثالی انسان سے بھی ملاقات کرا دیتے ہیں۔ "پرمیشر سنگھ" وہ مثالی کردار ہے جو تقسیم ہند میں گم ہو گیا تھا۔ "شیش محل" میں بھی چند مثالی کرداروں کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

ندیم کے اکثر کردار معاشرے کے عام اور ٹوٹے پھوٹے افراد ہوتے ہیں۔ ان کے افسانے "سفارش"، "کافیکا"، "قرض کا رحمان"، "شیش محل کا "اللہ بخش"" میں ٹوٹے پھوٹے کردار ہیں۔

سماجی حقیقت نگاری کے لیے ندیم نے اکثر دیہی معاشرت کا انتخاب کیا ہے۔ دیہی معاشرت میں موجود طبقاتی تفاوت اور غربت ان کے خاص موضوعات ہیں۔ ایک عرصے سے دیہی کسان کی شہر کی طرف ہجرت بھی ہمارا ایک سماجی مسئلہ ہے۔ ندیم نے اس مسئلے کو اپنے افسانے "ٹریکٹر" میں پیش کیا ہے۔ بھوک کے مسئلے کو انہوں نے "قرض" میں پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ ایک بہت بڑا طنزیہ بھی ہے۔

ندیم کے ہاں دیہی معاشرت میں موجود گھریلو زندگی بھی ہے۔ گھریلو ماحول ان کے اکثر افسانوں میں موجود ہے۔ "شیش محل"، اور "قرض" اور دوسرے بے شمار افسانوں کا ماحول دیہی معاشرے کا گھریلو ماحول ہے۔

ندیم نے سماجی حقیقت نگاری کے لیے کہانی میں مکالمے کو خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال "کہانی لکھی جا رہی ہے" بیتی ہی ہے۔ اس افسانے کے کردار معاشرے کا بڑی خوبصورتی سے تجزیہ کرتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے جملوں میں گہری

حقیقتوں پر سے نقاب الٹ دیتے ہیں ۔

ندیم کے ہاں حسن اور محبت کا مسئلہ بھی ہے ۔ یہ محبت کرنے والے کردار عموماً مثالی کردار ہوتے ہیں یہ شہری زندگی کی منافقتوں سے اکثر بے خبر ہوتے ہیں ۔ ان کے افسانوں "[illegible]" اور "پہاڑوں کی برف" کی "بھکارن" میں ایسے ہی کردار ہیں ۔

ندیم کے ہاں لوئر مڈل کلاس ادنیٰ متوسط طبقے کی منافقت کی بھی اچھی تصویریں ملتی ہیں "گھر سے گھر تک" کے بیشتر کردار اور "سفارش" کا واحد متکلم ادنیٰ متوسط طبقے کی منافقتوں کی اچھی تصویر پیش کرتے ہیں ۔

ندیم کو افسانے کی بنت پر بھی خاصی دسترس حاصل ہے ۔ ان کے افسانوں کے پلاٹ مربوط گٹھے ہوئے اور بھرپور ہوتے ہیں ۔ ان کے ہاں کوئی ایسا حصہ نہیں ملتا جو وحدت تاثر کے لئے نقصان دہ ہو ۔ ان کے افسانوں میں مکالمے جاندار رواں اور سادہ ہوتے ہیں ۔ اکثر اوقات وہ مکالموں میں ہی کہانی کہتے ہیں ۔

(6) خدیجہ مستور (۱۹۲۸ء - ۱۹۸۲ء) ہمارے افسانے کا ایک معتبر نام ہے ۔ ان کے افسانوی مجموعوں کے نام ہیں ۔

بوچھاڑ ۔ تھکے ہارے ، چند روز اور ۔

خدیجہ مستور ترقی پسند افسانہ نگار ہیں ۔ ان کا بنیادی موضوع افسانوں میں موجود طبقاتی تقسیم ، موجودہ معاشرے کی کرپشن ، افسر شاہی اور منافقتوں کی بنیاد پر استوار معاشرے کی ناہمواریاں ہیں ۔ ان کے افسانے "بھورے" میں جنس ، محبت ، غربت اور امارت چاروں حوالے موجود ہیں ۔ اس کے مرکزی کردار "محمد بھورے" اور "ظہورن" دو ٹوٹے پھوٹے کردار ہیں جنہیں ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے توڑ پھوڑ دیا ہے ۔

خدیجہ مستور نے افسر شاہی ، اس کے حربوں ، اس کی کرپشن ، اس کی گھریلو زندگی اور اس کے گھروں میں موجود نوکروں کی باہمی کشمکش کی تصویر "سودا" میں دکھائی ہے ۔

خدیجہ مستور نے ۱۹۴۷ء کے جدل کو اپنے افسانے "مینوں لے چلے بابلا" میں ابھارا ہے ۔ اس میں فرد حالات کے رحم و کرم پر ہے اور وہ اس طرف چلا جاتا ہے جدھر حالات کا دھارا اسے موڑ دیتا ہے ۔ خدیجہ مستور کے ہاں کہانی کہنے کا فن خوبصورتی سے موجود ہے ان کے ہاں کہانی بہت سی جزئیات کو سمیٹ کر ایک دلچسپ اور حیرت کے موڑ پر ختم ہو جاتی ہے ۔

(7) ہاجرہ مسرور (پ ۱۹۲۹ء)، نے اردو ادب کو بہت سے افسانوی مجموعے دیئے ہیں۔ "چوری چھپے"، "کھیل"، "چرکے"، "اندھیرے اجالے"، "ہائے اللہ"، "وہ لوگ" اور "تیسری منزل"۔ ہاجرہ کے افسانوں کے انجام چونکا دیتے ہیں۔ ان کا بنیادی موضوع گھر آنگن کی زندگی ہے، میاں بیوی کا نفسیاتی، سماجی اور ثقافتی رشتہ ہے۔ ہاجرہ کا افسانہ "پھر لہو کیا ہے؟" عورت کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ "بگڑا قبرستان" میں افراد کا رشتہ اپنے ثقافتی اور تہذیبی مظاہر کے سامنے آکر چکنا چور ہو جاتا ہے۔ ہاجرہ ترقی پسند افسانہ نگار رہیں سماجی حقیقت نگاری ان کا بنیادی مسئلہ ہے۔ مگر وہ افراد کے اندر جھانکنا کبھی نہیں بھولتیں افراد کے اندر جھانکنے کے عمل نے ان کے افسانہ میں کئی جہتیں پیدا کی ہیں۔

(8) اشفاق احمد افسانے اور ڈرامے کا ایک معتبر نام ہے۔ ان کا افسانہ "گڈریا" ان کی شہرت کا باعث ہوا تھا۔ گڈریا کا مرکزی کردار داؤ جی ایک مثالی کردار ہے یہ ہندی مسلم تہذیب کا نمائندہ کردار اور متحدہ قومیت کا عملی نمونہ ہے۔ اس ایک کردار میں برصغیر کی ساری مثبت روایات جمع ہیں۔ ۱۹۴۷ء کا حادثہ اس کردار کو شکست سے دوچار کر دیتا ہے۔ اشفاق احمد کے افسانوں میں انسانی نفسیات کا گہرا شعور ملتا ہے۔

اشفاق احمد کے ہاں لوک دانش کے حوالے بھی اکثر ملتے ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ "حقیقت نیوش" لوک دانش کے حوالے سے اہمیت رکھتا ہے اور "بیا جاناں" میں تصوف بنیادی حوالہ ہے۔ اگرچہ اس کا انجام ابتدا سے مختلف صورت حال سامنے لاتا ہے۔ اشفاق احمد کے ہاں جذبۂ محبت اور اس کے متعلقات بھی اکثر افسانوں کا موضوع ہیں۔ مثلاً "مانوس اجنبی" کا واحد متکلم چاہا جا رہا ہے اور وہ صرف چاہا جانا ہی پسند کرتا ہے۔

اشفاق احمد کے ہاں جنس اور نفسیات جنس کی بعض تہوں کا سراغ بھی ملتا ہے خصوصاً نئی تہذیب اور نئے ثقافتی و تہذیبی ماحول میں پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنوں کا سراغ ملتا ہے اشفاق احمد نے انسانی معاشرت میں ہونے والی تبدیلیوں، فرد کی قلب ماہیت اور فرد کے بہت سے نفسیاتی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

اشفاق احمد کے افسانے زیادہ تر بیانیہ ہیں۔ وہ کہانی کہنے کے انداز میں افسانے لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں زندگی میں تازگی ملتی ہے تشبیہات و استعارات میں نیا پن ملتا ہے مجردات کی تجسیم کا ایک خاص انداز ان کے افسانوں میں جاذبیت پیدا کر دیتا ہے۔

(۹) بانو قدسیہ کے ہاں جنسِ لطیف کی جنسی الجھنوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ بانو عورت کے آس پاس بھی دیکھتی ہے۔ اس کے اندر بھی جھانکتی ہے اور مرد کے اندر جھانکنا بھی نہیں بھولتی۔ بانو انفس اور آفاق میں جھانکنا جانتی ہے۔ اس کے ہاں "دکھیا کر" میں آفاق ہے اور "سامان شیون"، "ذ مشک نافہ" میں انفس، "جب کہ انتر ہوت اداسی" میں انفس اور آفاق دونوں موجود ہیں۔ بانو کا افسانوی مجموعہ "ناقابل ذکر" بہت قابل ذکر ہے۔ بانو قدسیہ کے ہاں بیانیہ انداز ہے۔ سیدھا سادھا کہانی کہنے کا ڈھنگ مگر زبان کی تازگی دانش سے بھرے جملے اور نفسیاتی گہرائیوں کا سراغ دینے والے فقرے اس کے افسانوں کو وسیع تناظر مہیا کرتے ہیں۔ بانو قدسیہ صرف معروضی مطالعہ ہی پیش نہیں کرتی ہے، موضوعی فکر بھی پیش کرتی ہے۔

(۱۰) جمیلہ ہاشمی (۱۹۲۹ء - ۱۹۸۸ء) اردو کی ذہین ناول نگار اور افسانہ نگار خاتون ہیں۔ انھوں نے سکھ معاشرت کو اپنے افسانوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ بار دھی کے لینڈ سکیپ میں قصے سنائے ہیں۔ یہ دونوں باتیں ہمارے پاکستانی افسانے کی روایت میں ایک قابل قدر اضافہ ہیں۔ جمیلہ ہاشمی کے افسانوں کے مجموعے "اپنا اپنا جہنم" اور "آپ بیتی جگ بیتی" شائع ہو چکے ہیں۔ جمیلہ ہاشمی کے ہاں آج کے فرد کا آشوب ذات بھی ملتا ہے۔ اور عصر کا آشوب بھی۔

(۱۱) ممتاز شیریں (۱۹۲۴ء - ۱۹۷۳ء) بھی اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ یہ ۱۹۴۴ء میں افسانے کی دنیا میں داخل ہوئیں اور بہت جلد مشہور ہو گئیں۔ انھوں نے تکنیک کے بہت اچھے تجربے کئے۔ ان افسانوں کے دو مجموعے شائع ہوئے: "اپنی نگریا" اور "میگھ ملہار"۔

انھوں نے اپنے مضمون "طویل مختصر افسانہ" میں بہت سے دوسرے افسانوں کے ساتھ اپنے دو افسانوں "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" کو شامل کیا ہے۔ اس میں حقیقت کو روشنی میں لانے کے لئے ممتاز شیریں نے اساطیر کا زاویہ بھی استعمال کیا ہے۔ ممتاز شیریں نے یہاں اجتماعی لاشعور کے آرکی ٹائپ (ARCHETYPE) (جو کہ اساطیر کی شکل میں موجود ہیں) سے انفرادی لاشعور کا رابطہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے اپنے مذکورہ دو افسانوں کے بارے میں ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

"دیپک راگ میں تین چار چھوڑ سات مختلف پہلو ہیں اور پھر ان کے اندر تہہ در تہہ اور سطحیں برخلاف منیگھ ملہار کے، جس میں CONVERGENCE کا اصول استعمال کیا گیا ہے اور مختلف پرانی تہذیبوں کی دیومالاؤں سے ایک مرکزی اسطور نکالی گئی ہے، جو فن کی موت پر فتح اور فنکار کی حیات جاودانی سے متعلق ہے۔ یہ دیپک راگ میں RADIATION کا اصول بروئے کار لایا گیا ہے۔ یعنی ایک مرکز سے قوس قزح کی انداز میں یہاں سات شعاعیں پھوٹتی ہیں متصل دور نگ جدا جدا بھی ہیں اور آپس میں مل کر علیحدہ علیحدہ رنگ بھی بنا لیتے ہیں یعنی مماثل اور ممتاز صورتیں ساتھ ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ اس سارے اہتمام کے باوجود افسانے کا مرکزی موضوع۔ جنس، محبت، ازدواجی زندگی ____ اتنا وسیع ہے کہ اسے پوری طرح گھیرا نہیں جا سکتا۔"

(معیار، صفحہ: ۸۱)

ممتاز شیریں کا افسانہ آئینہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار دنانی بی (مصنفہ کی "بیں") کی کہانی بھی ہے اس میں باطن کے اسرار کھولنے کی کوشش ملتی ہے۔ اس میں تم سے شناسائی دراصل خود آگاہی کا ایک وسیلہ ہے۔ ممتاز شیریں کے افسانہ "کفارہ" میں درد کی تکذیب ملتی ہے۔

(11) قدرت اللہ شہاب (۱۹۲۰ء - ۱۹۸۶ء) کا افسانوی مجموعہ "یا خدا" قیام پاکستان کے بعد ممتاز شیریں کے دیباچے کے ساتھ شائع ہوا اور خاصا ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ کچھ اپنے افسانوں کی وجہ سے اور کچھ ممتاز شیریں کے دیباچے کی وجہ سے۔ شہاب کا "یا خدا!" ایک بھرپور افسانہ ہے۔ جو قیام پاکستان کے پس منظر میں لکھا گیا۔ اس کا مرکزی کردار دلشاد ستم زدہ عورت کی علامت ہے۔ اس کے تین پڑاؤ ہیں، مشرقی پنجاب، مغربی پنجاب اور کراچی۔ اس سفر کے خاتمے پر جنس بو عفت کے حوالے سے اپنی پہچان رکھتی تھی۔ اب بھوک اور رزق کے حوالے سے اپنی نئی شناخت دریافت کرتی ہے۔ یہ دریافت ایک بہت بڑا المیہ ہے۔ شہاب اپنا ایک اخلاقی نقطہ نظر رکھتا ہے۔ جو تبلیغی انداز کے بغیر بھی غیر محسوس طریقے پر قاری تک منتقل کر دیتے ہیں۔ مثلاً "تلاش"، "غریب خانہ"، "جاگ تاک"، اور "سٹینو گرافر" میں یہی اخلاقی نقطہ نظر موجود ہے۔

شہاب کے ہاں دو طرح کے کردار ملتے ہیں ٹوٹے پھوٹے کردار جنہیں فسادات نے ریزہ ریزہ کر دیا ہے۔ حالات نے جنہیں بے چہرہ بنا دیا ہے اور مثالی کردار "یا خدا" کی دلشاد پہلی قسم سے تعلق رکھتی ہے اور "ماں جی" کی "ماں" دوسری قسم کا کردار ہے۔ شہاب کے ہاں جذبۂ محبت اور اس سے متعلقہ افسانے بھی ملتے ہیں مثلاً "میاد تی" میں جذبۂ محبت پھیل کر آفاق پر محیط ہو جاتا ہے۔

فنی لحاظ سے شہاب کے ہاں پختگی ہے، ٹھہراؤ ہے، گہرا طنز ہے۔ ان کی زبان سادہ مگر دلچسپ ہے۔ ان کے ہاں کہانی کا بیانیہ انداز ملتا ہے۔

(۱۷) ممتاز مفتی قیام پاکستان سے پہلے سے ہی لکھ رہے ہیں۔ ان کے ہاں ایک ہی انداز نہیں ملتا ہے۔ ان کا بنیادی موضوع جنس اور اس کی نفسیات ہے۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی موضوع بھی ہے۔ ان کے افسانوں کے مجموعے یہ ہیں:

"اسمارائیں" "ان کہی جپ" "گڑیا گھر" "گہما گہمی اور ۔۔۔۔۔

ان کے افسانوں کے بارے میں مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

"ممتاز مفتی کے افسانوں کی بڑی تعداد نوجوان جذبوں اور ان سے پیدا ہونے والی الجھنوں پر مبنی ہے۔ ممتاز مفتی کے افسانوں میں دو طرح کے کردار ہیں۔ ایک تو وہ، جو مفتی کے ایام جوانی کی یاد دلاتے ہیں۔ مثلاً اسمارائیں اور دوسرے وہ کردار جو آج کے عہد سے متعلق ہیں۔ مثلاً آدھے چہرے۔ زبان میں خاص طرح کی سجاوٹ کا اہتمام اور تکنیک کا تنوع شروع سے اس کے افسانوں کی جان ہے البتہ زبان کے ورتاوے میں ہندی کے حوالے سے تنوع حال ہی میں سامنے آیا ہے۔ مثلاً الیسرا حویلی، ایمان آپ ین آپ اور کنڈی ہلتی رہی۔"

(افسانے کا منظر نامہ، صفحہ: ۴۳، ۴۴)

ممتاز مفتی نے عصر کے نفسیاتی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ آدھے چہرے میں انہوں نے قدیم محلوں کی تہذیب اور جدید تہذیب کے بُعد سے پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنوں کو موضوع بنایا ہے۔ جب کہ الیسرا حویلی میں جدید تہذیب سے جدید عورت میں پیدا ہونے والی بے باکی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ "کھل بندھنا" میں انہوں نے ہندی دیومالا کے حوالے سے آگہی کے حصول کی کوشش کی ہے۔ اسے علامتی افسانے کے ذیل میں

میں بھی رکھا جا سکتا ہے۔

(۱۳) شوکت صدیقی کے ہاں زبان اور تکنیک کا تنوع ملتا ہے۔ موضوعی اعتبار سے ان کے ہاں سماجی انصاف اور سماجی حقیقت نگاری ملتی ہے۔ ان کے ہاں مجرم کرداروں کی بہت خوبی سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ مثلاً "راتوں کا شہر" اور "خلیفہ جی" میں مجرم کردار بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ ان کے بعض افسانے نو سوشلسٹ افکار کے ابلاغ کا ایک ذریعہ ہیں۔ مثلاً "ابوالہول کا سایہ" کی ابتدا ہی لینن کے ایک قول سے ہوتی ہے۔ ان کے ہاں زبان میں تنوع ملتا ہے خصوصاً کرداروں کی زبان کے سلسلے میں انہوں نے مقامی زبانوں کے بہت سے الفاظ کو اردو میں شامل کر کے اپنے افسانوں کو عام زندگی سے خاصا قریب کر لیا ہے۔

ان کے افسانوں کے مجموعے ہیں:

تیسرا آدمی، رات کی آنکھیں، راتوں کا شہر، کوکا بیلی۔

(۱۴) میرزا ادیب نے ۱۹۴۷ء سے قبل "صحرا نورد کے خطوط" لکھے یہ داستان کے پس منظر کے حامل افسانے تھے۔ قیام پاکستان کے بعد انہوں نے "صحرا نورد کے رومان" لکھے اور داستان سے اپنا رشتہ توڑنے کی سعی کی۔ انہوں نے ہماری معاشرت کے بعض غیر اہم کرداروں کو اپنا موضوع بنایا۔ "اور حسرت تعمیر" لکھی۔ ان کے ہاں ماورائیت اور حقیقت نگاری کے درمیان رشتہ مضبوطی سے قائم رہا ہے۔

(۱۵) اختر حسین رائے پوری کے ہاں رومانوی محبت اور نثر میں شعریت کی تلاش ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی سماجی حقیقت نگاری بھی ملتی ہے۔ یہ دونوں باتیں ان کے قیام پاکستان سے پہلے شائع ہونے والے مجموعے "محبت اور سفر" میں ملتی ہیں اور یہی دونوں باتیں قیام پاکستان کے بعد شائع ہونے والے افسانوی مجموعے "زندگی کا میلہ" میں ملتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں گہرا طنز ہے۔ ان کے کردار بسیاب صفت ہیں اور اپنے آس پاس سے بیزار ہیں۔ ان کے افسانوں کا لینڈ سکیپ بھی خاصا اہم ہے۔ مثلاً "کافرستان کی شہزادی" میں چترال کا سفرنامہ ملتا ہے اور "دل کا اندھیرا" میں جنگ عظیم کے فوراً بعد کا بیرمن ملتا ہے۔ اس سے اردو افسانہ ایک نئی وسعت اور نئی دنیا سے آشنا ہوا ہے۔

۱۹۶۰ء اردو افسانے میں ایک نئے موڑ کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس دور تک آتے

اردو افسانہ کا بیانیہ انداز خاصا پختہ ہو چکا تھا۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد پیدا ہونے والی دنیا روز بروز پیچیدہ ہو رہی تھی۔ پیچیدہ دنیا میں صاف ستھرا بیانیہ افسانہ کب تک لکھا جاتا۔ پرانی اقدار مرجھا رہی تھیں۔ ایک نئی دنیا کے خلق کا لمحہ آ پہنچا تھا۔ اس لمحے میں ایک رجحان تحریک کی صورت میں سامنے آیا۔ یہ رجحان علامتی اور تجریدی انداز میں افسانہ لکھنے کا رجحان تھا۔ اس رجحان کے چند ایک نمایاں پہلو یہ تھے۔

(۱) ان افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے بیانیہ اسلوب کی بجائے علامتی اور تجریدی اسلوب کو اپنایا اور اعلان کیا کہ افسانے کے لئے کہانی، پلاٹ، جزئیات اور کردار نگاری ضروری نہیں۔

(۲) جدید افسانہ نگار نے کرافٹ سٹوری کی روایات کو توڑا اور مصوری، شاعری اور افسانہ نگاری کی روایت کے امتزاج سے ایک نئی صورت کو پیدا کیا۔

(۳) جدید افسانہ نگاروں نے امیجری کا بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا اور اسے نثری شاعری کے قریب لے آئے۔

(۴) اظہار کے لئے لسانی تشکیلات سے کام لیا اور بیان کے لئے ایک نیا پیرایہ اپنایا۔

(۵) قدیم افسانہ نگار یقین رکھتا تھا۔ اس لئے اس کا "الا" کسی نہ کسی "الا" سے ربط رکھتا تھا۔ جدید افسانہ نگار کے ہاں صرف "لا" یعنی تشکیک تھی۔

(۶) جدید افسانہ فرد کی تنہائی، اجنبیت، ذات کے کرب اور ذات کی تلاش کا اظہار کرتا ہے۔

(۷) تکنیک میں شعور کی رو کو اپنایا جاتا ہے۔

(۸) انفرادی لاشعور کی اجتماعی لاشعور کے حوالے سے دریافت کی جاتی ہے۔

جدید افسانہ کو جنم دینے میں دو عوامل عام طور پر زیر بحث لائے جاتے ہیں۔

۱۹۵۸ء میں مارشل لاء کا نفاذ جس نے براہ راست حق گوئی کے سارے راستے مسدود کر دیئے۔

۲۔ ترقی پسند تحریک کا زوال، جس کے نتیجے میں اظہار کے نئے انداز تلاش کئے گئے۔

جدید افسانہ نگاروں میں جو نام سامنے آئے وہ انتظار حسین اور انور سجاد ہیں۔ ان کے ساتھ بہت سے دوسرے افسانہ نگار بھی سامنے آئے۔ مگر یہ ستر کی دہائی میں ہی نمایاں ہوئے۔

کیا جدید افسانہ نگاروں میں موجود رجحانات اچانک منظر عام پر آگئے؟

اس سوال کے لئے ایک بار ہم تاریخ کا مطالعہ کریں، تو جواب نفی میں ملتا ہے۔ ہمیں اردو میں کئی علامتی افسانے ملتے ہیں۔ مثلاً احمد علی کا "میرا کمرہ"، منٹو کا "پھندنے"، عزیز احمد کا "مدن سینا اور صدیاں"، ممتاز شیریں کا "میگھ ملہار" وغیرہ۔ جہاں تک شعور کی رو کی تکنیک کا تعلق ہے، تو احمد علی اور محمد حسن عسکری کے ہاں یہ انداز ملتا ہے۔ گویا جدید افسانہ نگار نے قدیم افسانے کی کوکھ سے ہی نئے افسانے کا مواد اور انداز حاصل کیا اور اسے نئی عصری معنویت کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔

۱۹۶۰ء کے بعد قدیم بیانیہ انداز میں افسانے لکھے جاتے رہے اور لکھے جا رہے ہیں۔ ان میں سے بعض کا ذکر پہلے ہو چکا ہے اور بعض کا تذکرہ بعد میں آئے گا۔ اب ہم انتظار حسین اور انور سجاد کے فن کا جائزہ لیتے ہیں۔

15 انتظار حسین کے ساتھ اردو افسانے نے ایک لمبا فاصلہ طے کیا ہے۔ اس نے افسانے کا داستان اور اساطیر سے رشتہ جوڑا ہے۔ اس طرح اجتماعی لاشعور سے رابطہ قائم کرنے کی سعی کی ہے۔ انتظار حسین نے افسانہ کو پڑھنے کے ساتھ ساتھ سننے کی شے بھی بنا دیا ہے اور داستان کے اسلوب کی تجدید کر دی ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں کے مجموعے ہیں:

"گلی کوچے"، "کنکری"، "آخری آدمی"، "شہر افسوس"، "کچھوے"

پہلے دو مجموعے سیدھے سادے بیانیے ہیں۔ ان کا بنیادی موضوع ہجرت ہے، ان میں گمشدہ دنیا کو یادوں کے سہارے ایک بار پھر سے پا لینے کی کوشش ہے۔ وہ بات سے بات پیدا کرتے اور کہانی بناتے ہیں۔ وہ ایک گمشدہ معاشرے کو زندہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انہوں نے مجمع لگانے والوں، پتنگ بازوں، کبوتر بازوں، اکھاڑوں، ماتمی جلوسوں، پنواڑیوں کی دوکانوں کی تصویریں جمع کر دی ہیں۔ ان کے افسانوں کے نام کچھ اس طرح کے ہیں:

"آسم کے پیڑ"، "بن لکھی رزمیہ"، "روپ نگر کی سواریاں"، "خرید و حلوہ بیسن کا"، اور "جوگی" وغیرہ انتظار حسین نے ۱۹۵۸ء میں "آخری آدمی" لکھا اور پھر ایک نئے سفر پر نکل کھڑے ہوئے۔ "آخری آدمی" علامتی اور تمثیلی افسانہ ہے۔ اس میں عہد نامۂ قدیم کی فضا ملتی ہے۔ اس کے بعد انتظار حسین نے ایسے کئی افسانے تخلیق کیے، جن میں عہد جدید کو اجتماعی لاشعور کے ARCHETYPES سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً "زرد کتا"، کی فضا صوفیاء اور ان کے ملفوظات کی فضا ہے۔ "ہڈیوں کا ڈھانچہ"، "ٹانگیں"، "کایا کلپ" اور "سوئیاں" بھی اسی دور کی تخلیق ہیں یہ کہانیاں "آخری آدمی" میں شامل ہیں۔

ان سب کا موضوع انسان کا آخری زوال ہے۔ آخری آدمی میں آدمی اخلاقیات سے انحراف کے باعث بندر بن رہے ہیں "زرد کتا میں" اخلاقی انحطاط کو مرکالموں اور چھوٹی چھوٹی تمثیلوں کے ذریعے نمایاں کیا گیا ہے۔ اس کے مکالمے تذکرۃ الاولیاء کی مخصوص زبان اور انداز کے ہیں۔ آخر میں اخلاقی انحطاط اور حرص و ہوس کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ "ہڈیوں کا ڈھانچہ" میں آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے کہانی بننے کی کوشش کی گئی ہے۔ "ٹانگیں" کی فضا سفر کی ہے اور مکالمے کے ذریعے بُنی گئی ہے۔ "ٹانگیں" کا موضوع جنس ہے۔ اس میں وجودی سوال بھی سامنے آتا ہے کہ کون کیا ہے، وجود کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ ہیں ہوں یا نہیں ہوں۔ "کایا کلپ" کی فضا داستان کی ہے۔ اس کا بنیادی موضوع خوف ہے کہ خوف کس طرح فرد کی شناخت گم کرتا ہے اور کس طرح اسے بلندی سے پستی کی طرف دھکیلتا ہے۔ اس میں خوف کی نفسیات کی بہت اچھی تصویر پیش کی گئی ہے "سوئیاں" کی فضا بھی داستان کی ہے۔ اور اس کا موضوع بھی خوف ہے۔ نئی دنیا کا خوف جسے سائنس کا خوف کہا گیا ہے۔ ایک اور کہانی "سوت کے تار" کی فضا بھی داستانوی ہے۔

"آخری آدمی" کے بعد انتظار حسین کا مجموعہ "شہر افسوس" شائع ہوا۔ اس کے بیشتر افسانے سیاسی اور سماجی پس منظر کے حامل ہیں "وہ جو کھوئے گئے" میں ہجرت کے مسئلے کو جہاں آباد، غرناطہ اور بیت المقدس کے تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ اس میں خوف دہشت، خون اور قتل و غارت کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے "شہر افسوس" کا موضوع بھی ہجرت ہے۔ اس میں ہجرت کو گوتم بدھ اور حضرت محل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "وہ جو دیوار کو چاٹ نہ سکے" ان سقوط ڈھاکہ کے المیے کو اجاگر کیا گیا

ہے۔ اس میں یاجوج ماجوج کے حوالے سے جنگ اور اس کے انجام کو موضوع بنایا گیا ہے "دوسرا گناہ" میں سماجی طبقات کی تقسیم اور ناہمواریوں کو موضوع بنایا گیا ہے "مینڈک لوگ"، "شرم الحرام" "کانا دجال"، "دوسرا راستہ"، "اپنی آگ کی طرف" اور "اندھی گلی" میں سماجی زندگی کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔

"شہر افسوس" کے بعد انتظار حسین داستان سے پیچھے چلے گئے ہیں ــــ آخری آدمی کے ایک افسانے "آخری آدمی" میں عہد نامۂ قدیم کی فضا ملتی ہے "کچھوے" کے سارے افسانے میں اساطیری فضا ملتی ہے "کچھوے"، "کشتی"، "واپس" "دیوار" وغیرہ میں اساطیری فضا ہے۔ اس کی سب سے اہم کہانی "کشتی" ہے۔ اس کی تین بنیادی علامتیں طوفان، مچھلی اور کشتی ہیں۔ اس افسانے میں قرآن کی بعض آیات، انبیاء کے قصص، عہد نامۂ عتیق، گلگامش کی داستان، ہندی دیومالا اور حاتم کے قصے کو ملا کر ایک ہی موضوع کو مختلف جہتوں سے روشن کیا گیا ہے۔ کشتی کے بارے میں سہیل احمد لکھتے ہیں:

"انتظار حسین کی کہانی ہمارے موجودہ سیاسی اور تہذیبی سیاق و سباق میں بھرپور معنویت رکھتی ہے اور ہمیں اپنی صورت حال کی آگاہی دینے کے ساتھ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں اہم روایتی علامتوں کے ساتھ خاصی دور تک ذہنی سفر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے ایک نادر وقت میں سانس لینے کی خواہش اور مختلف کہانیوں کو آپس میں جوڑنے تا تمہید اکرنے کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے۔ زبان کے اعتبار سے بھی مختلف تہذیبی روایات کے حوالے سے کئی لہجے کامیابی سے اپنائے گئے ہیں۔"

(سرچشمے، صفحہ: ۴۸)

(17) **انور سجاد** نے ۱۹۶۰ء میں تجریدی اور علامتی انداز میں افسانہ لکھنا شروع کیا۔ وہ اس سے پہلے روایتی قسم کے افسانے لکھتے رہے ہے۔ اس تبدیلی کے بارے میں انھوں نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا:

"میرا مسئلہ یہ تھا کہ جو کچھ میرے ذہن میں ہوتا تھا جب میں اسے لکھتا تو وہ ایک عامیانہ کہانی بنتی اور مجھے لطف نہیں آتا تھا۔ پھر مجھے احساس ہوا کہ حقیقت کی محض عکاسی کرنا تخلیقی عمل نہیں ہے۔ اگر آپ کو حقیقت بیان کرتی ہے، تو اسے آپ

کو دوبارہ تخلیق کرنا پڑے گا۔ نئی حقیقت تخلیق کرنا ہو گی۔ چاہے آپ عصر کی حقیقتوں کو کریں۔ ماضی کی حقیقتوں کو یا مستقبل کے لئے چھپی ہوئی حقیقتوں کو کریں۔ آپ کو حقیقت دوبارہ تخلیق کرنا ہو گی۔

(مکالمے، الطاف احمد قریشی، صفحہ: ۲۰۸)

انور سجاد نے اپنی علامت سازی کے سلسلے میں یوں وضاحت کی ہے:

"ایک تو میں علامت گھڑتا ہوں اور اس کی تشریح کرتا چلا جاتا ہوں جس کا وجود نہیں ہوتا۔ لہٰذا کہانی کی لمبائی اور چوڑائی کا انحصار اس پر ہوتا ہے۔ دوسرا اگر پہلے سے علامت موجود ہے، تو میں اس کی توجیہہ کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ وہ نیا حوالہ اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ اب یہ سارا کا سارا استعارہ ہے۔ میں پھیلے ہوئے استعارے میں یقین رکھتا ہوں۔ مثلاً میرا افسانہ "گائے" ہے میں اس استعارے کو پھیلاتا چلا جاتا ہوں بعض اوقات میں اساطیر کو استعمال کرتا ہوں بعینہٖ جس طرح انتظار حسین داستانوں کو فٹ کرتے ہیں۔ میں نے اساطیر کو کم کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ میں ایک نئی متھ تخلیق کرنے کی بھی کوشش کر رہا ہوں میرا پرومیتھس جگر کے درد کی دوا لینے جاتا ہے۔ وہ ڈاکٹر کے پاس جاتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ دیکھو مجھے کیا ہوا ہے۔ کیا گڑبڑ ہے۔ جگر کا درد دب تو جاتا ہے لیکن اس کی وجہ کیا ہے۔ میں اسے سمجھنا چاہتا ہوں۔"

(ادبی مکالمے از الطاف احمد قریشی صفحہ: ۲۱۲)

انور سجاد کے ہاں مختلف فنونِ لطیفہ یکجا ہو گئے ہیں مصوری، ڈراما اور افسانہ۔ اس کے افسانے میں ایک نئی دنیا دکھائی دیتی ہے۔ اک نئی دنیا میں ایک نئی ترتیب ملتی ہے اس لئے انور سجاد پر ابہام کا الزام لگایا جاتا ہے۔ اس کے حامی اس ابہام کو اسرار کہتے ہیں۔ انور سجاد کے کردار علامتیں ہیں۔ یہ بے نام ہوتے ہیں — ان کے نام نوجوان، بوڑھا، جوان لڑکی، ہم، وہ لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، دوسرا، وغیرہ ہوتے ہیں۔ انور سجاد کے ہاں وجود کا مسئلہ بھی زیرِ بحث آیا۔ اس نے ایک ہی موضوع پر ایک سے زیادہ افسانے لکھے ہیں، جیسے سازشی، سازشی ۲ یا آج، آج ۱، آج ۲، آج ۳، آج ۴، آج ۵ وغیرہ۔ یہ مصورانہ تکنیک ہے۔

انور سجاد کا بنیادی موضوع جبر ہے۔ یہ جبر کئی حوالوں سے اس کے افسانے میں نمایاں ہوا ہے۔ آج کے فرد کی زندگی کی بے معنویت، فرد کی تنہائی، یاسیت وغیرہ ان کے ہاں ایک نئی تخلیقی دنیا کا روپ لیتے ہیں۔ ان کے فرد کی تنہائی صنعتی معاشرے کے فرد کی تنہائی نہیں، تیسری دنیا کے فرد کی تنہائی ہے۔

انور سجاد نے زبان کو ایک جدید انداز بخشا ہے۔ اس بارے میں انیس ناگی لکھتے ہیں:

"انور سجاد کا معانی آفرینی کا شیوہ زبان کی جدید میکانکس سے جنم لیتا ہے۔ اس کے کردار معاصر زندگی کے شیرازے سے ادھیڑے ہوئے ہیں۔ ان کی اندرونی مہمات احساس سے فکر کی طرف رجوع کرتی ہیں۔ انور سجاد نے نئے انسان اور پھر تیسری دنیا کے نیم صنعتی تمدن میں زندہ رہنے والے انسان کا باطن دریافت کیا ہے۔ اس نے افسانوی نثر میں جملوں کی ڈرامائی قطع و برید، صفات کے استعمال اور تماثیلی اوضاع کے ذریعے افسانے کے لسانی اسلوب میں ایک نئی بصیرت کا اضافہ کیا ہے۔۔ اس کا معانی آفرینی کا اسلوب SNAPSHOTS کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔"

(مذاکمات، صفحہ: ۶۳، ۶۴)

انور سجاد کے افسانوں میں اچھی جگہ کوڑے برسانے اور کھال ادھیڑنے کا انداز ہے اور کہیں شاعری کا ۔۔ مختصر یہ کہ وہ قاری کے حوالے کہانی نہیں کرتا۔ بلکہ چند علامتیں دیتا ہے۔ یہ علامتیں ایک نئی ترتیب سے پیش کرتا ہے۔ یہی علامتیں کہانی کے تہہ در تہہ اور کثیر الابعاد معانی کی طرف رسائی کا وسیلہ بنتی ہے۔

انور سجاد کا افسانہ تاریخ افسانہ میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے ایک نئے عہد کی تعمیر کی اور اردو افسانے کے انداز ہی بدل ڈالے۔

۱۹۶۰ء کی دہائی میں چند دوسرے افسانہ نگار روایتی انداز میں افسانے لکھتے رہے اور ادب میں اپنی پہچان پیدا کی۔ ان میں سے آغا بابر، مرزا ریاض، مسعود مفتی اور غلام الثقلین نقوی نمایاں ہیں۔ آغا بابر اور مرزا ریاض نے ابنارمل جنس کا مطالعہ پیش کیا۔ ان کے ہاں جنسی نفسیات کے مطالعے اور تکنیکی اعتبار سے چونکانے کا عمل متوجہ کرتا ہے۔ مسعود مفتی اور غلام الثقلین نقوی نے ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تجربے کو اپنے افسانوں

(18)

کا موضوع بنایا۔ مسعود مفتی نے اس حوالے سے ایک افسانوی مجموعہ "رگِ سنگ" پیش کیا۔ اس سے پہلے ان کا محدب شیشہ" کے نام سے ایک افسانوی مجموعہ شائع ہو چکا تھا۔ اس میں سماجی حقیقت نگاری ملتی ہے۔ ان کا افسانہ "نام" ہمارے معاشرے کے درمیانے طبقے کی عورت کی تصویر پیش کرتا ہے۔ مسعود مفتی کے ہاں شر کی قوتیں خیر کی قوتوں پر غالب رہتی ہیں۔ "رگِ سنگ" میں ایک مثالی اخلاقی صورتِ حال دریافت کی گئی ہے۔ مسعود مفتی نے ۱۹۶۵ء کو ہی نہیں ۱۹۷۱ء کو اسے اور اس سے قبل کی مشرقی بنگال کی صورت حال کو بھی موضوع بنایا ہے۔ ان کے ہاں اکثر شر خیر پر غالب رہتا ہے اور یہی ہمارے دور کا المیہ ہے۔

(19) غلام الثقلین نقوی کے ہاں بھی گہرا افقی شعور ملتا ہے۔ نقوی کے افسانوں کا منظر نامہ ہمارے اپنے وطن کا پیدا کردہ ہے۔ ان کے ہاں دھرتی کی بو باس ملتی ہے۔ انہی نے ان سے ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تناظر میں "چلی مٹی کی خوشبو" جیسا افسانہ لکھا۔ نقوی نہ تو مغرب سے آئی ہوئی تحریکوں سے متاثر ہوتا ہے۔ نہ مغرب زدہ مشرقی ماحول پیش کرتا ہے۔ اس کے ہاں افسانے میں کہانی پن اپنے عروج پر موجود ہے۔ نقوی کی افسانہ نگاری کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

"غلام الثقلین نقوی کے فن کا سب سے امتیازی وصف یہی ہے کہ وہ قاری کو کہانی کے سیلِ رواں میں بہالے جاتا ہے۔ آپ پہلے ہی پیرا گراف بلکہ بعض اوقات افسانے کی پہلی چند سطور کو پڑھتے ہی کہانی کار کے قبضۂ قدرت میں چلے جاتے ہیں اور پھر وہ جس طرح چاہتا ہے آپ کے احساسات سے کھیلتا چلا جاتا ہے تا آنکہ کہانی ختم کرنے کے کافی عرصہ بعد آپ دوبارہ اپنے بدن میں واپس آتے ہیں۔"

(اوراق، مئی جون ۱۹۸۳ء، صفحہ: ۳۹)

۱۹۷۰ء کی دہائی میں بہت سے وہ افسانہ نگار مشہور ہو کر مستند ہوئے جو ۱۹۶۰ء کی دہائی سے لکھ رہے تھے۔ اور بہت سے نئے افسانہ نگار سامنے آئے۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی کے لکھنے والوں میں سے یہ نام اہم ہیں:

عبداللہ حسین، رشید امجد، خالدہ حسین، عرش صدیقی، محمد منشا یاد، مسعود اشعر، منصور قیصر، آغا سہیل، منظر الاسلام اور عذرا اصغر وغیرہ۔ جب کہ ۱۹۷۰ء کی دہائی

میں نئے افسانہ نگار بھی سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے اہم افسانہ نگار یہ ہیں:

فرخندہ لودھی، مرزا حامد بیگ، احمد جاوید، انوار احمد، طارق محمود، زاہدہ حنا، سائرہ ہاشمی، مستنصر حسین تارڑ اور اکرام اللہ وغیرہ۔

مذکورہ افسانہ نگاروں میں سے چند ایک کا قدرے تفصیل سے جائزہ لینے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ چند ایک نمائندہ رجحانات سامنے آسکیں۔

(۲۵) عبداللہ حسین کے افسانوں کا مجموعہ ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا۔ مگر اس کے بیشتر افسانے مطبوعہ تھے۔ مجموعے کا نام اس میں شامل ایک ناولٹ "نشیب" کے نام پر ہے۔ عبداللہ حسین کے افسانوں کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ انہیں کسی بھی امکانی صورتحال میں رکھ کر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں انسان کے بالمقابل وقت ہے۔ وقت جو زمان و مکان دونوں پر محیط ہے دونوں حوالوں سے عذاب لاتا ہے۔ اسی عذاب کی تصویر نشیب میں ملتی ہے۔ جلاوطن ایک ایسے فرد سے ملاقات کراتا ہے۔ جو اپنے ارض سے کٹ کر خود اپنے آپ سے کٹ گیا ہے۔ اپنے آپ سے بیگانہ شخص کی تصویر آج کے انسان کی علامت ہے، جو خود اپنی ہی تلاش میں محو سفر ہے۔ ندی میں افراد اور قوموں کے شعور اور لاشعور بہتے نظر آتے ہیں۔ دھوپ میں ماضی، حال اور مستقبل کی خوشبو اکھٹی ہو گئی ہے۔ اس میں باپ بیٹے کے حوالے سے اپنے ماضی کو یاد کرتا ہے۔ ایسے ہی "مہاجرین" میں بھی یادیں ہیں۔ تلخ اور دردناک یادیں۔ جو لاتعلقی کے لمحے کی رفیق ہوتی ہیں۔

عبداللہ حسین کو جزئیات نگاری پر پوری گرفت ہے، جو کچھ دیکھتے ہیں، اسے دکھانا جانتے ہیں جس کے لئے مشاہدہ کے ساتھ مجاہدہ بھی ضروری ہے۔ عبداللہ حسین کے ہاں مشاہدے کی یہی کیفیت موجود ہے۔

(۲۶) رشید امجد کے چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ بے زار آدم کے بیٹے، ریت پر گرفت، سہ پہر کی خزاں، اور ریت جھڑ میں خود کلامی۔

رشید امجد نے اپنے پیش رو انتظار حسین اور انور سجاد کے انداز سے الگ اپنی راہ اپنائی ہے۔ ان کے ہاں حال سے ماضی اور ماضی سے حال تک ایک واضح سفر ملتا ہے۔ وہ حقیقت سے استعارے تک اور استعارے سے حقیقت تک پہنچتے ہیں۔ اس طرح ان کے استعارے مبہم نہیں رہتے ہیں۔ ان کے ہاں تجریدی افسانہ ملتا ہے اس لئے ان کے ہاں استعارہ ٹھوس نہیں بنتا، تجریدی رہتا ہے۔ مگر ان کے ہاں بعض اوقات کئی استعارے ایک حقیقت

کی طرف سفر کرتے ہیں۔

رشید امجد کے کردار بے چہرہ ہیں کہ وقت نے ان سے چہرہ چھین لیا ہے۔ ان کے ہاں شہری حسیت ملتی ہے۔ انھوں نے عصری صورت حال کو ہمیشہ سامنے رکھا ہے۔ ماحول اور وقت کے جبر کو انھوں نے استعاراتی سطح پر پیش کیا ہے۔ ان کی زبان میں شعریت ہے اور اسلوب اپنا خاص ذائقہ رکھتا ہے۔ محمد منشا یاد بھی رشید امجد کی طرح راولپنڈی سے تعلق رکھتے ہیں۔ مگر دونوں میں فرق یہ ہے کہ رشید امجد کے ہاں علامتی اور تجریدی رنگ غالب ہوتا ہے جب کہ منشا یاد کے ہاں کہانی پن۔ ان کے افسانوں کے مجموعوں کے نام یہ ہیں:

"بند مٹھی میں جگنو"، "ماس اور مٹی"، "خلا اندر خلا"

یاد کے افسانوں کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

"آج کے افسانہ نگار نے ایک کشادہ ظرف کا مظاہرہ کرتے ہوئے بو اور خوشبو کی کہانیاں لکھی ہیں اور کبھی کبھی ان دونوں منطقوں سے آگے جاکر ایک ان دیکھی ان چھوئی دنیا کے دروازوں پر بھی دستک دی ہے۔ یہ داخلی اوڈیسی ابھی جاری ہے اور اس کے ذریعے نئے سے نئے امکانات سامنے آرہے ہیں۔ محمد منشا یاد کے افسانوں کا مجموعہ "ماس اور مٹی" اس داخلی اوڈیسی ہی کا ایک درخشندہ سلسلہ ہے جس کی بدولت جدید اردو افسانے کو تازہ خون ملا ہے۔"

(اوراق: ستمبر اکتوبر ۱۹۸۱ء، صفحہ: ۳۰۳)

یاد کے افسانوں میں معانی کی ایک سے زیادہ سطحیں موجود رہتی ہیں۔ مثلاً "دستک" میں "میں" ثقافتی انا کی نمائندگی کرتا ہے۔ یا "ماس اور مٹی" کا "تو" واحد متکلم یا انسان کا ہمزاد ہے۔

یاد کہانی کہنے کا فن جانتا ہے۔ اس کے ہاں جزئیات پر پوری توجہ ملتی ہے۔ وہ افسانہ لکھنے کے فن کا سلیقہ جانتا ہے، اس لئے اس کے افسانوں میں ابہام کا الزام عائد نہیں ہوتا۔

(22) عرش صدیقی کے افسانوں کے مجموعے "باہر کفن سے پاؤں" کو آدم جی ادبی انعام ملا۔ (یہ مجموعہ ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا) اس مجموعے کے افسانے بھی دور جدید کی حسیت کو پیش کرتے ہیں، جو دو عالمی جنگوں کی پیداوار ہے۔ انسان اپنی شناخت کھو بیٹھا ہے۔ انسان کی اخلاقیات ڈیپارٹمنٹل سٹور کی تجارت کی پیداوار ہے۔ انسان کے بے چہرہ ہونے اور اپنی

شناخت گم کر بیٹھنے کی کیفیت "بھیڑیں" میں ملتی ہیں۔ انسان تنہا رہ گیا ہے۔ فرد کی ذات ہی اس کی کائنات ہے۔ اس کی تصویر ہمیں "تیم کشینی کا عذاب" میں ملتی ہے۔

"مور کے پاؤں" میں طبقاتی تضاد کو واضح کیا گیا ہے۔ ان کے مجموعے کا سب سے طویل افسانہ "فرشتہ" ہے۔ یہ بیانیہ انداز کا افسانہ ہے۔ اس میں سوسائٹی کے جبر کے ساتھ فرد کی مفاہمت کو پیش کیا گیا ہے۔ "چوتھا مجوسی" میں علامات کے حوالے سے روشنی کا سفر دکھایا گیا ہے۔ "باہر کفن سے پاؤں" میں علامتی انداز اختیار کیا گیا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع انسانی تمدن کا ارتقا ہے۔

عرش صدیقی کے ہاں علامتی انداز موجود ہے۔ مگر ان کے ہاں علامت خیال کی تشکیل کے ساتھ ساتھ ترسیل بھی کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں افسانے سے قصہ پن ختم نہیں ہوا۔ ان کے ہاں افسانہ کئی سطح پر اپنے معنی دیتا ہے۔ اور تہ در تہ معنویت کا حامل ہوتا ہے ان کے فن کے بارے میں اے۔ بی اشرف کی رائے ہے :

"کتے سے باہر کفن سے پاؤں" تک جتنا فنی سفر دکھائی دیتا ہے۔ اس میں تکنیک ندرت کا ارتقا نمایاں نظر آتا ہے۔ بلکہ امیجز کے استعمال اور تلازمہ خیال میں گہرائی کا احساس بتدریج بڑھتا گیا ہے اور بعد کے افسانوں کی تکنیک میں تمثال آفرینی اور تلازمہ خیال کو خاص طور پر دخل حاصل ہے۔"

(دیکھیے نئے اور پرانے افسانہ نگار، صفحہ : ۱۲۹)

عرش صدیقی کا ذہن واضح ہے اور وہ زندگی میں ایک معنی محسوس کرتے ہیں۔ ان کے ہاں دورِ جدید کی لایعنی صورت حال میں فرد اور اس کی ذات کا ایک جواز موجود ہے۔ ان کے ہاں فرد کی ذات کو لاحق تمام خطرات کا ادراک موجود ہے۔ مگر انہیں کائنات میں موجود تخلیقی قوتوں پر یقین بھی ہے۔ یہ یقین ان کے ہاں ایسی علامات کو لانے کا باعث ہوا ہے جن کے ذریعے ہم زندگی کی حقیقتوں کا بآسانی ادراک کر سکتے ہیں۔

(۳) مسعود اشعر کے ہاں زندگی کی ایک ذاتی تشریح ملتی ہے۔ وہ زندگی کا سیدھا عکس پیش کرنے کی بجائے شعور کی رو میں لکھتے ہیں اور اشیاء کو اور واقعات کو بڑا مبہم سا ربط دیتے ہیں۔ ایسا ربط گویا خواب دیکھ رہے ہیں۔ اشعر کے بیشتر افسانوں میں واحد متکلم کا صیغہ استعمال ہوا ہے۔ جو کہ زندگی کی ذاتی تشریح کرنے کے لیے ضروری بھی تھا۔

مسعود اشعر کے ہاں فرد کا مسئلہ بھی ملتا ہے اور اجتماع کا مسئلہ بھی بخصوصاً ملک کا مسئلہ۔ ان کے ہاں واحد متکلم کبھی تو فرد کی نمائندگی کرتا ہے اور کبھی ملک کی، جیسے "طیراً ابابیل" میں واحد متکلم ملک کی علامت ہے۔

مسعود اشعر کے ہاں فرد کا مسئلہ بہت گہرا ہے۔ اس کے لئے اپنے وجود کو بچانا ضروری ہو گیا ہے۔ کبھی وہ ہجوم میں گم ہو کر اپنا آپ بچاتا ہے، کبھی اپنی علیحدگی کو تسلیم کر کے اور کبھی کسی دوسرے فرد سے رابطے کے ذریعے۔

مسعود اشعر کا ایک افسانہ "آنکھوں پر دونوں ہاتھ" میں فرد رفاقت کی تلاش میں ہے۔ وہ عوام سے نفرت بھی کرتا ہے۔ مگر بلندی کی سیڑھیاں بھی انہی کے آس پاس سے ہی شروع ہوتی ہیں، وہ ان میں جاتا ہے مگر اوپر جانے کے لئے، مگر جب اوپر پہنچتا ہے تو رفاقت سے محروم ہے۔ وہ مکالمے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر مکالمہ نہیں ہو پاتا۔ اس نے طوفان کی خبر سن رکھی ہے۔ ہر شخص کا عمل اس کی تصدیق کرتا ہے۔ مگر زبان سے کوئی بھی تصدیق نہیں کرتا۔ یہ ساری کی ساری ۱۹۷۰ء کے المیے کی تصویر ہے۔ ان کے ہاں بہت سے افسانے مشرقی پاکستان کے پس منظر میں ہیں اور اپنے تہذیبی اور سیاسی پس منظر کے حوالے سے معنویت کے حامل ہیں۔ یہی معنویت ان افسانوں کو روح عصر کا نمائندہ بناتی ہے' اور حقیقت کا ترجمان بھی مسعود اشعر کے افسانے LONELY CROWD کے فرد کا المیہ پیش کرتے ہیں۔

(۲۵) خالدہ حسین کا مسئلہ "انسان" اور "لفظ" ہیں۔ انسان جو حیات محض کا نمائندہ ہی نہیں، اقتدار کا نمائندہ بھی ہے، اور لفظ سچائی کی قدر کی نمائندگی کرتا ہے۔

خالدہ حسین کے ہاں جدید معاشرت کی صورت حال ملتی ہے۔ نئے دور میں زندگی کے چھوٹے چھوٹے اور بڑے بڑے مسائل جو ہر وقت اسے گھیرے ہوئے ہیں۔ جن سے کسی پل نجات نہیں۔ جن کے اندر گھر کر فرد زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔

خالدہ کے ہاں صوفیانہ تصور ملتا ہے۔ اس کے افسانوں کا واحد متکلم اپنے اندر موجود غلاظت اور زہر پر توجہ خواں ہے۔ چند ایک مثالیں:

"میرے اندر تو بے انتہا غلاظت ہے اور مسجد میں تو صرف پاک صاف لوگ جاتے ہیں۔" (دکھی)

"تب میں نے دیکھا کہ میری زبان پر ایک آبلہ میرے اندر بہت اندر اتر رہا ہے اور اس کا زہر میرے لہو میں گردش کر رہا ہے۔" (تریاق)

خالدہ حسین کے ہاں تصوف کے خیالات پس منظر کے طور پر ملتے ہیں۔ مثلاً

"تب میں نے یاد کیا کہ گدڑی پہننے کے آداب، درجے اور شرف کب کب کس کو ملتے ہیں اور میں نے بلا سوچے سمجھے وہ گدڑی پہن لی تھی۔" (تریاق)

خالدہ حسین کے ہاں لفظ اور کاغذ بھی ایک مسئلہ ہے۔ فرد کاغذ اور لفظ کے روبرو ہے۔ مثلاً:

"کاغذوں کی آندھی تیز ہو گئی۔ یخ بستہ ہواؤں میں کاغذ پتھر بنے برس رہے تھے میرے چاروں طرف مجھ پر۔" (تریاق)

خالدہ حسین کے ہاں وجود ایک بہت بڑے مسئلے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اشیاء کے روبرو ہو کر اپنی معنویت کھو چکا ہے۔ موجودہ معاشرت میں فرد ہی غیر ضروری شے ہے۔ اس کے اظہار کی ایک صورت "پہاڑ" میں ملتی ہے:

"سب کا سب پہاڑ میری دائیں جانب آ کھڑا ہوا۔ اور میں تنہا ایک جانب غیر ضروری کا پوسٹر اٹھائے کھڑی رہ گئی۔" (پہاڑ)

خالدہ کے افسانے "پیار کہانی" کا واحد متکلم اپنی رفیق کو تنہا چھوڑ آیا ہے کیونکہ ویرانے میں اسے یہ بتانے والا کوئی نہیں تھا کہ اس کی رفیق زندہ ہے یا مر گئی ہے۔ وہ اب تک اسی سوال میں الجھا ہوا ہے کہ وہ زندہ تھی یا مردہ۔ کیا اسے اٹھا کر لے آنا چاہیے تھا یا نہیں۔ یہ رفیق دراصل واحد متکلم کا باطن ہے، جس سے بچھڑ کر وہ ایک سوالیہ نشان ہو گیا ہے۔

خالدہ کے افسانے علامتی ہیں۔ ان کی علامات معنی کی تہوں میں اضافے کا باعث بنتی ہیں ابہام کا ذریعہ نہیں۔ خالدہ کی زبان پاکیزہ اور ان کے افسانوں کی فضا پاکیزہ تر ہے۔ یہی ان کا کارنامۂ خاص ہے اور یہی ان کے افسانوں کے مجموعے "پہچان" کی پہچان ہے۔

مظہر الاسلام کے افسانوں کے مجموعے یہ ہیں:

"گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی"، "باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی"،

مظہر الاسلام کے ہاں بھی افسانہ لکھنے کا جدید انداز ملتا ہے۔ وہ آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو کی تکنیک میں افسانہ لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں کہانی لفظوں کے جنگل میں ایک چھوٹی سی پگڈنڈی پر محو سفر رہتی ہے پھر ادھر ادھر کیا ہے؟ یا ادھر ادھر کردار اور علامتیں ہیں، جو

کہانی کی اس پگڈنڈی کو بامعنی بلکہ کثیر المعانی بناتے ہیں۔ منظہر الاسلام کے ہاں ایبسٹریکٹ (ABSTRACT) پہلے (CONCREATE) کنکریٹ ہوتا پھر آہستہ آہستہ ایبسٹریکٹ ہو جاتا ہے۔ منظہر الاسلام کے ہاں بڑے چھوٹے چھوٹے موضوعات اور چھوٹے چھوٹے افراد ملتے ہیں۔ واقعات بھی معمولی ہوتے ہیں مگر جب ہم علامات کی سیڑھیاں اتر کر گہرائی میں پہنچتے ہیں، وہاں معانی کا پانی گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔ اور معانی کی لہریں اوپر نیچے آگے بڑھنے لگتی ہیں۔ منظہر الاسلام کے ہاں داخل اور خارج دو الگ دنیائیں نہیں۔ وہ ایک ہی دنیا میں اس طرح باہم دگر پیوست ہیں کہ انہیں الگ الگ پہچاننا بھی ممکن نہیں رہتا۔

انوار احمد نے ۱۹۷۰ء کی دہائی میں لکھنا شروع کیا اور اب تک انہوں نے پندرہ بیس کہانیاں ہی لکھی ہیں۔ وہ اہم افسانہ نگار ہیں کہ انہوں نے معیار کے لحاظ سے بہت اچھا لکھا۔ وہ اس وقت لکھتے ہیں جب وہ متاثر ہوتے ہیں اور سچ سچ لکھنا چاہتے ہیں۔ انوار احمد کے ہاں افسانے سے کہانی منہا نہیں ہوئی۔ وہ بیانیہ تکنیک میں افسانہ لکھیں یا علامتی اور تجریدی انداز میں۔ کہانی ہر جگہ موجود رہتی ہے۔ ان کی علامات حقائق کو مسخ کر کے انہیں ہمارے لئے نامانوس نہیں کرتیں۔ بلکہ ہمیں ان حقائق سے قریب تر کر دیتی ہیں۔

انوار احمد منٹو سے متاثر ہیں اور منٹو کی طرح زندگی سے آمنا سامنا کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک فرد کی تنہائی کے مسائل نہیں، کیونکہ وہ فیشن کی خاطر نہیں لکھتے، زندگی کی خاطر لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں فرد کے اجتماعی مسائل ہیں اور ان اجتماعی مسائل کے حوالے سے انہوں نے زندگی کے حقائق تک رسائی حاصل کی ہے۔

انوار احمد کے ہاں طنز بہت واضح ہوتا ہے اور اس کی دھار بہت تیز ہوتی ہے۔ وہ زندگی کی تلخیوں کے نوحہ گر ہیں۔ وہ جبر کے خلاف نوحہ گر ہیں۔ کبھی احتجاج کی صورت میں، کبھی طنز کی صورت میں اور کبھی اس کی مکروہ تصویر دکھا کر۔

انوار احمد کے افسانوں "امر"، "نول جی"، "گونگی غراہٹ" اور "بچھوؤں کے ساتھ رات" میں طبقاتی اور معاشی مسئلہ موجود ہے۔ "ریت کا رزق" میں عورت کی دوہری مظلومیت کی تصویر ابھرتی ہے۔ "آسٹرو ٹرف" میں امیر بیٹوں کے غریب اور بوڑھے باپ کا المیہ پیش کیا گیا ہے۔ ایسے ہی "وردان وی ماری دلڑی علیل اے" میں زندگی کی تلخیوں کو پیش کیا گیا ہے۔

انوار احمد نے علامتیں تاریخ سے بھی اخذ کی ہیں اور اپنے آس پاس سے بھی جیسے "بچھوؤں کے ساتھ رات" میں تاریکی، رات، بچھو اور زہر کی علامتیں منفی قوتوں کی نمائندگی کے لئے آس پاس سے حاصل کی گئی ہیں۔ "ورداں دی ماڑی دلڑی علیل" میں ہاتھی والوں کی علامت تاریخ سے حاصل کی گئی ہے۔

انوار احمد کے ہاں زبان خاصی پختہ ہے۔ ان کے ہاں اظہار کا خوبصورت انداز ملتا ہے۔ ان کا اسلوب بھی خاصا جامع اور خوبصورت ہے۔ وہ ایک مرکز کو کئی کئی پہلوؤں سے روشن کرتے ہیں۔ پھر یہ علامت آس پاس کو روشن کرتے ہوئے آفاق پر محیط ہو جاتی ہے یہی انوار احمد کے افسانوں کی خوبی بھی ہے۔

طارق محمود نے ایک افسانوی مجموعہ پیش کیا ہے "سہ حدہ" اس میں ہماری تہذیبی زندگی کے انتشار اور انسان کو درپیش مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے ۔ بی۔اے اشرف نے اپنے مضمون میں ان کی کہانیوں کو پانچ مختلف موضوعات پر محیط قرار دیا ہے۔ بعض کہانیاں مشرقی پاکستان کے المیے کو پیش کرتی ہیں۔ جیسے "آئی لینڈ" "بلال باغ" "سرکس"، بعض میں انگلستان کی میکانکی زندگی ہے۔ جیسے "بائیس سال بعد" "ڈیزی فلاور" "تنہائیوں کا ہجوم"، بعض پاکستان کی دیہی اور شہری زندگی کے تناظر میں اپنا مفہوم حاصل کرتی ہیں جیسے "ریتل کی دھار" "بھولا" "سہ حدہ" "بریک ڈاؤن فاصلوں کے درمیان" "سازش"۔ بعض مابعد الطبیعات سے متعلق ہیں۔ جیسے "دیواروں میں گھرا" "فالتو آدمی" "رات رات میں" "بارش کا آخری قطرہ"۔ بعض سیاسی صورت حال سے متعلق ہیں۔ جیسے میوزیکل چیئر" اور "سرکس"۔

گویا طارق محمود نے ہماری موجودہ زندگی کے کئی پہلوؤں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ طارق محمود کے ہاں زبان کی سطح پر ایک نئی وسعت کی تلاش بھی ملتی ہے انہوں نے پنجابی کے بہت سے الفاظ سے اردو کو ایک نئی وسعت عطا کی ہے۔ ان کے ہاں قصہ اور اسلوب آپس میں ہم آہنگ ہیں۔ غرض ان کے ہاں زندگی کے اصلی رنگ ملتے ہیں۔

یہ کچھ چند افسانہ نگار جن کا قدرے تفصیل سے ذکر کر دیا گیا ہے۔ ورنہ اس وقت بے شمار افسانہ نگار موجود ہیں۔

ڈراما (قیام پاکستان کے بعد)

اردو میں ڈرامے کی روایت زیادہ توانا نہیں ہے۔ قیام پاکستان کے بعد بعض حالات بھی تغیر ہوئے اور ڈرامے کے فروغ کا باعث ہوئے۔ نئے دور کے تقاضوں اور زندگی کی پیچیدہ صورتِ حال نے بھی ڈرامانگاری کی ضرورت بڑھادی۔ ریڈیو نے نثری ڈراما اور ٹیلی ویژن نے ٹیلی ویژن ڈرامے کی نئی اصناف کو جنم دیا۔ آج تینوں قسم کے متعدد ڈرامے لکھے جا رہے ہیں۔ اس لیے ان تینوں اقسام کے ڈراموں کا ذیل میں الگ الگ تذکرہ کیا جاتا ہے۔

مرزا ادیب کو ۱۹۶۹ء میں ڈرامانگاری پر سب سے بڑا فنی انعام ملا ہے مگر وہ اعلیٰ درجے کے ڈرامانویس نہیں۔ ان کے کردار کٹھ پتلیاں ہیں اور ڈرامے کا دارو مدار بھی کردار نگاری پر ہوتا ہے۔ انہوں نے پوری طوالت کا ڈراما "شیشے کی دیوار" لکھا مگر یہ بھی فنی طور پر کمزور ہے۔ ان کے ڈراموں کے پانچ مجموعے شائع ہو چکے ہیں (۱) آنسو اور ستارے (۲) لہو اور قالین (۳) ستون (۴) فیصل شب (۵) پس پردہ۔

خواجہ معین الدین (۱۹۲۵ء ——— ۱۹۷۱ء) کو تمثیل نگاری سے خصوصی اُنس تھا ان کے ڈراموں کا اسلوب عوامی تھیٹر سے مماثلت رکھتا ہے۔ ان کے ہاں طنز نگاری میں نیاپن ملتا ہے۔ وہ مکالموں، کرداروں کے روپ بہروپ اور ان کی حرکات وسکنات سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ خواجہ کے چند ایک ڈرامے یہ ہیں :-

۱- لال قلعہ سے لالو کھیت تک ۲- جب تک چکے سونا ۳- وادیِ کشمیر۔

۴- مرزا غالب بندر روڈ پر ۵- تعلیم بالغان

"لال قلعہ سے لالو کھیت تک" دہلی کے فسادات اور ان کی کراچی میں آمد کی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔

امتیاز علی خان عشرت رحمانی نے ڈرامانگاری پر خصوصی توجہ دی۔ انہوں نے بہت سے ڈرامے لکھے، جن میں طبع زاد اور تراجم دونوں شامل ہیں ان کے ڈرامے فنی لحاظ سے بہتر ہونے کے باوجود فکری لحاظ سے زیادہ گہرائی کی حامل نہیں ان کا ایک

ڈراما "کالا سورج" فنی حیثیت کا حامل ہے مگر اس کا تاثر بھی بھرپور اور ہمہ گیر نہیں۔ ان کے ڈرامے یہ ہیں:

۱۔ لال قلعہ کی شام ۲۔ شاہ جہاں ۳۔ نیا سویرا ۴۔ ایک دل چار آنکھیں ۵۔ سورج ہے تماشائی ۶ کالا سورج ۷ شادی سے پہلے ۸ آپ کون ؟

۹۔ یہ تیرا بیان غالب

عشرت رحمانی نے کئی تراجم بھی کیے۔

انتظار حسین نے افسانہ اور ناول میں خصوصی مقام حاصل کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی انہوں نے ڈرامے بھی لکھے —— وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں، اس لیے اُن کے ڈراموں میں بھی داخلی رنگ نمایاں ہیں۔ مکالموں کا انداز سادہ اور سہل ہے۔ اُن کے چند ڈرامے یہ ہیں۔

۱۔ خوابوں کے مسافر ۲۔ مایا ۳۔ ہماری بستی (ترجمہ)

ہاجرہ مسرور بھی بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ مگر انہوں نے ڈرامے بھی لکھے۔ وہ فن تمثیل پر زیادہ عبور نہیں رکھتیں، لیکن اس کے باوجود ان کے ہاں بعض فنی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ہمارا مقامی ماحول اور ہماری دھرتی کی بو باس محسوس ہوتی ہے۔ ان کے چند خاص ڈرامے یہ ہیں:

۱۔ لنڈری خالہ ۲ تہہ خانے ۳ دستک ۴ وہ لوگ ۵ حسن وعشق اور ندو میاں، ہاجرہ نے مرزا شوق کی مثنوی زہر عشق کو بھی ڈرامائی شکل دی ہے۔

کمال احمد رضوی ڈرامے کے اداکار ہونے کے ساتھ ساتھ ڈراموں کے مصنف بھی ہیں۔ اُن کے ہاں مزاحیہ رنگ غالب ہے۔ یہ مزاح خاصا عامیانہ ہوتا ہے۔ انہوں نے طبع زاد ڈرامے بھی لکھے اور ترجمے بھی کیے ہیں۔ ان کے چند مقبول ڈرامے یہ ہیں:

۱۔ کس کی بیوی کس کا شوہر ۲ دغا باز ۳ لفنگے کی ڈائری (ترجمہ)

بانو قدسیہ بھی افسانہ نویس اور ناول نگار ہیں۔ انہوں نے معاشرتی اور قومی مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کے مکالموں میں سادگی اور روانی پائی جاتی ہے اُن کے ہاں ادبی حسن اور فنی پختگی ملتی ہے۔ اُن کے درج ذیل سٹیج ڈرامے خصوصی

ذکر کے قابل ہیں :

۱۔ آدھی بات ۲ منزل بہ منزل ۳ اک تیرے آنے سے پہلے ۴ اہلِ کرم

۵ بزدل ۶ زمین کی بھوک ۷ یہ جنوں نہیں تو کیا ہے ۔

قیامِ پاکستان کے بعد سٹیج ڈرامے کے ساتھ ساتھ نشریاتی ڈرامے نے بھی خاصی ترقی کی ہے۔ نشریاتی ڈرامے کے مصنفین کی تعداد خاصی زیادہ ہے۔ اس میں صرف مکالمے سے ہی ساری بات پیش کی جاتی ہے۔ اس میں اداکاروں کے روپ، حرکات و سکنات اور منظر کی سہولت حاصل نہیں ہوتی ـــــ یہ کیفیات بھی مکالموں کے ذریعے ہی اجاگر کی جاتی ہیں۔

رفیع پیر نے ریڈیو پاکستان کے لیے بہت سے ڈرامے لکھے۔ وہ ایک ماہر فنکار ہیں۔ مگر ان کے ہاں طبع زاد ڈرامے بہت کم ہیں۔ اس لیے ہماری قومی اور سماجی زندگی سے ان کا رشتہ زیادہ مضبوط نہیں۔ اُن کے مشہور ڈرامے یہ ہیں :

۱۔ لیلیٰ ۲۔ ناموس ۳۔ دیوانہ بکارِ خویش ۴۔ سناٹا ۵۔ وقلے بخیر گزشت

۶۔ مارِ آستین ۷۔ نواب صاحب ۸۔ نقاب ۹۔ اوتار

۱۰۔ فریبِ اجل ۱۱۔ تکمیلِ حرم ۱۲۔ چراغ سے چراغ جلتا ہے۔

سید انصار علی ناصری نے ریڈیو پاکستان کے لیے بہت سے ڈرامے لکھے، جن میں سے چند ایک یہ ہیں

۱۔ طبیب ۲۔ اخبار نویس ۳۔ بختاور ۴۔ شادی کی اُونچ نیچ

شوکت تھانوی (۱۹۰۴ء ـــــ ۱۹۶۳ء) ریڈیو کے مقبول ڈرامانگار تھے۔ وہ معاشرتی مسائل کو مدِ نظر رکھنے کی بجائے چند کرداروں کی سطحی کشمکش اور داخلی تصادم کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں فکری گہرائی نہیں ملتی۔ ان کے ہاں طنز و مزاح ملتا ہے۔ اور یہی طنز و مزاح ان کے ڈراموں کی بنیاد ہوتا ہے۔ اُن کے چند مقبول ڈرامے یہ ہیں۔

۱۔ قاضی جی ۲۔ مولانا ۳۔ مغالطہ ۴۔ جوڑ توڑ ۵۔ دوزخ

۶۔ سانچ کو آنچ نہیں ۷۔ لاٹری کا ٹکٹ ۸۔ مرزا غالب کے ڈرامے۔

شاہد احمد دہلوی (۱۹۰۶ء ـــــ ۱۹۶۹ء) نے بھی نشریاتی ڈرامے لکھے۔ یہ

زیادہ تر ماخوذ اور تراجم ہیں چند دلچسپ ڈرامے یہ ہیں:

۱۔ کھڑکی ۲۔ پروین و ثریا ۳۔ بیگم صاحبہ

یہ تینوں ڈرامے انگریزی سے ماخوذ ہیں۔

محمود نظامی (۱۹۱۰ء ـــــ ۱۹۶۰) نے بھی نشریاتی ڈرامے لکھے چند ایک کے نام یہ ہیں

۱۔ کلرک ۲۔ سیفی ۳۔ نیلوفر (ماخوذ)

ممتاز مفتی نے بھی نشریاتی ڈرامے لکھے۔ چند ایک کے نام یہ ہیں۔

۱۔ ڈر دانہ ۲۔ آپا ۳۔ جج اکبر ۴۔ بسول لائنز ۵۔ رکھوالا ۶۔ بھیڑیں

خدیجہ مستور نے بھی نشریاتی ڈرامے لکھے۔ ان میں معاشرتی مسائل کو زیر بحث لائیں۔ اور گھریلو زندگی کی بعض خوبصورت جھلکیاں پیش کیں چند ایک کے نام یہ ہیں:

۱۔ دکھ سکھ ۲۔ آخری لمحوں کا سکون ۳۔ کھڑکی

سید عابد علی عابد، حکیم احمد شجاع، عشرت رحمانی، ڈاکٹر جاوید اقبال، اشفاق احمد، بانو قدسیہ، نصیر الدین، انور سجاد، کمال احمد رضوی اور سلیم احمد نے بھی نشریاتی ڈرامے لکھے۔ جن میں فنی اور فکری لحاظ سے بہت خوبیاں پائی جاتی ہیں۔

ٹیلی ویژن

ٹیلی ویژن ڈرامے میں سٹیج اور ریڈیو سے زیادہ سہولتیں موجود ہیں۔ ٹی وی ڈرامے کے سلسلے میں کئی نام سامنے آئے ہیں۔ ان ڈرامہ نویسوں نے بہت سے ڈرامے لکھے۔ جن میں بعض فکری اور فنی لحاظ سے بہت اچھے ڈرامے قرار دیے جا سکتے ہیں

ٹی وی کے ڈرامانگاروں میں ممتاز مفتی، خدیجہ مستور، عابد علی عابد، ڈاکٹر جاوید اقبال، احمد ندیم قاسمی۔ اشفاق احمد، بانو قدسیہ، انور سجاد، کمال احمد رضوی، اطہر شاہ خان، سلیم احمد، امجد اسلام امجد نمایاں ہیں۔

ٹی وی کے ڈرامہ نگاروں نے ڈرامے کی بہت سی جہتوں کو دریافت کیا ہے اور کئی فنی اور فکری لوازم کو خوبی سے نبھایا ہے۔

سفرنامہ (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد اردو ادب میں سفرنامے کو بہت فروغ ہوا بیشتر حصولِ علم، تلاش معاش یا نئی دنیاؤں کے مشاہدہ و مطالعہ کی غرض سے گئے گئے۔ اس لئے ان سفرناموں نے ان دیکھی دنیاؤں کی تصویریں دکھائی ہیں اور اردو ادب کے قاری کے ذہنی افق کو وسیع کرنے میں ایک کردار ادا کیا ہے۔

اولاً محمود نظامی نے "نظرنامہ" کے عنوان سے اور جی الانہ نے "دیس بدیس" کے نام سے سفرنامے لکھے۔ محمود نظامی کا انداز بیان تخلیقی ہے۔ ان کے سفرناموں میں فکر اور جذبے کی آمیزش ہمیں متاثر بھی کرتی ہے اور سوچنے پر مائل بھی۔ محمود نظامی جب کسی جگہ پہنچتے ہیں، تو اپنے مشاہدے میں اپنے تخیل کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ مثلاً مصر کی سیر کرتے ہوئے انہوں نے فرعونوں کا دور اور اہراموں کی تعمیر کا عمل اپنے تخیل کی مدد سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ گویا وہ جغرافیے میں تاریخ بھی شامل کر دیتے ہیں۔

جی الانہ اگرچہ اردو کے ادیب نہیں مگر دیس بدیس میں انہوں نے اپنے سفر امریکہ کی معلومات دلچسپ انداز میں تحریر کر دی ہیں اور بڑی مفید معلومات بہم پہنچائی ہیں۔

اختر ریاض الدین بھی اردو کی کامیاب سفرنامہ نگار ہیں۔ انہوں نے شادی کے بعد مشرق و مغرب کے ملکوں کے بہت سے سفر کئے ہیں۔ انہوں نے اپنے سفر کی روداد اپنے دو دلکش سفرناموں "سات سمندر پار" اور "دھنک پر قدم" میں رقم کر دی ہے۔ ان کی رائے بے لاگ اور مشاہدہ وسیع ہے۔ انہوں نے مختلف ملکوں کی تہذیب و معاشرت کی بہت اچھی تصویریں پیش کر دی ہیں۔ ان کے ہاں خوبصورت جملوں اور جزئیات نگاری نے ایک خاص دلکشی پیدا کر دی ہے۔

ابن انشاء بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں۔ انہوں نے دنیا کے بہت سے ملکوں کی سیر کی ہے۔ ہر جگہ ان کے اندر کا comic بیدار ہو جاتا ہے اور وہ ایک comic کی نگاہ سے ہر شے کو دیکھنے لگ جاتے ہیں۔ بہر حال ان کے ہاں مختلف ملکوں کی معاشرت کے بعض خوبصورت نقش بھی مل جاتے ہیں۔ ان کے سفرنامے دلچسپی کے لحاظ سے بہت بلند مقام رکھتے ہیں۔ سفرنامے میں بھی ان کا انداز مزاحیہ کالم کا سا رہا ہے۔ انہوں نے "چلتے

ہو تو چلین کو چلیے"، "دنیا گول ہے"، "آوارہ گرد کی ڈائری" اور "ابن بطوطہ کے تعاقب میں"، سفر نامے لکھے۔

فنون نے چار سفر ناموں کو متعارف کرایا۔ محمد اختر خالد نے "سواتی مہم"، لکھا۔ یہ ان کے مخصوص انداز بیان کے حوالے سے اور ان کے مشاہدے کی وسعت کی وجہ سے ایک خوبصورت سفر نامہ ہے۔ اب تک کے اردو سفر ناموں میں جو سفر نامہ سب سے اہم ہے وہ ہے محمد کاظم کا "جرمنی میں ایک سال"، جو فنون میں قسط وار شائع ہوا۔ اس میں محمد کاظم نے بڑی تفصیل کے ساتھ اپنے روداد سفر و حضر بیان کی ہے۔ مختلف لوگوں کے کردار بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کیے ہیں۔ محمد کاظم نے جرمنی کی تہذیب، ان کی زبان، وہاں کے اور دیگر ملکوں کے لوگوں کے مزاج کی تفصیل بڑی خوبصورتی سے پیش کی ہے۔ میرے خیال میں اس سفر نامے کی ایک بڑی خوبی اس میں ٹھہراؤ ہے۔ مصنف کو جزئیات کے پیش کرنے پر بڑی مہارت حاصل ہے۔ محمد کاظم ایک صاحب علم شخص ہیں۔ ان کا علم سفر نامے کی اضافی خوبی ہے۔ انہوں نے جرمنی کے مختلف شہروں کے نام (صحیح جرمنی تلفظ میں) پہلی بار اردو ادب کے قاری کو بتائے ہیں۔

مسعود اشعر کا سفر نامہ "چین بھی فنون میں چھپا۔ معلومات اور جزئیات نگاری کی وجہ سے ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔

عطاء الحق قاسمی کے سفر نامے مختلف جرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں: "شوق آوارگی" "امریکہ اور امریکہ" اور ہندوستان کا سفر نامہ "مسافتیں"۔ قاسمی بھی ایک مزاح نگار ہیں مگر انہوں نے مزاح سے کردار نگاری میں بڑی مدد لی ہے۔

انہوں نے مختلف ترقی یافتہ ممالک میں مقیم پاکستانیوں اور ان ملکوں کے بارے میں اچھی خاصی معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ عطاء الحق قاسمی کو جزئیات نگاری پر خاصا عبور حاصل ہے۔ افراد کے مکالمے لکھنے میں بھی وہ کمال رکھتے ہیں۔

ممتاز مفتی نے سفر نامہ حج "لبیک" لکھا۔ اور اب حال ہی میں سفر نامہ ہند "ہند یاترا"، کے نام سے لکھا۔ "لبیک" میں انہوں نے اپنا "علی پور کا ایلی" والا جزئیات نگاری کا انداز اپنایا ہوا ہے۔ وہ حج کی تفصیلات میں گم نہیں ہوتے۔ وہ یا تو حاجیوں کی کردار نگاری میں مصروف ہو جاتے ہیں یا اپنے جذبات کی تجسیم کاری میں محو ہو جاتے ہیں۔ یہ

تجسیم کاری مختلف حلقوں میں نزاع کا باعث بھی بنی۔ بہر حال یہ اپنے خوبصورت انداز بیان اور افسانوی طریق کار کی وجہ سے بہت دلچسپی کا حامل ہے۔ اس میں ایک بات خاص طور پر کھٹکتی ہے۔ وہ یہ کہ انہیں ایک بات سے بہت چڑ ہے کہ حاجی اپنے ساتھ رکاوٹ لے جاتے ہیں۔ مگر وہ خود بھی تو رکاوٹ لے گئے ہیں، وہ ہیں قدرت اللہ شہاب، اس سفر نامے کا بہت سا حصہ شہاب صاحب کے روحانی کمالات کے لئے وقف ہو گیا ہے "ہندیاترا" میں بھی انہوں نے خاصی خوبصورتی کے ساتھ سفر ہند کی تفصیلات جمع کر دی ہیں۔

اشفاق احمد نے "سفر در سفر" اور چند ایک مختصر سفر نامے لکھے ہیں۔ "سفر در سفر" میں دو سفر بیک وقت چلتے ہیں۔ ایک تو جھیل سیف الملوک کی جانب سفر اور دوسرا زندگی کا سفر۔ سفر نامے میں دوسرا سفر زیادہ حاوی ہے۔ اس لئے اسے آپ بیتی کہنا زیادہ مناسب ہو گا۔ دوسرے چھوٹے چھوٹے سفر ناموں میں امریکا کا سفر نامہ "خوابوں کا جزیرہ" بہت خوبصورت سفر نامہ ہے۔ اس کی تکنیک افسانے کی ہے۔ اس میں امریکی کردار اور امریکی معاشرت کی بہت خوب نقاب کشائی کی گئی ہے۔

شفیق الرحمن نے "دجلہ" لکھی۔ اس میں ان کے چار سفر نامے ہیں۔ ان کا ایک سفر نامہ "برساتی" اس سے پہلے "مزید حماقتیں" میں شامل تھا۔ شفیق الرحمن ایک مزاح نگار ہیں انہوں نے چھوٹے چھوٹے واقعات سے بہت سے قہقہے اکٹھے کئے ہیں اور سفر کی بعض اچھی تفصیلات جمع کر دی ہیں۔

حکیم محمد سعید نے کئی سفر کئے اور بہت سے سفر نامے لکھے۔ وہ مزاجاً لبرل آدمی ہیں یہی وجہ ہے کہ انہوں نے سفر نامے لکھتے ہوئے بے تعصبی کا مظاہرہ کیا ہے انہوں نے مختلف ملکوں کے سفر نامے لکھتے ہوئے ان کی معاشرت کو خاص خوبصورتی سے اکٹھا کر دیا ہے۔

ممتاز مسعود نے "سفر نصیب" میں دو سفر نامے اور دو خاکے جمع کر دیئے ہیں۔ یہ دونوں سفر نامے ان کے خوبصورت انداز بیان اور ان کے تفکر اور ان کے گہرے مشاہدے کا ثبوت ہیں۔

اکمل علیمی ایک مدت سے امریکہ میں ہیں۔ ایک صحافی کے طور پر انہوں نے وہاں کا بہت اچھا مطالعہ و مشاہدہ کیا اسی مطالعہ و مشاہدہ کا نتیجہ "نئی دنیا کا مسافر" ہے۔

مستنصر حسین تارڑ اردو کے مقبول سفر نامہ نگار ہیں "نکلے تیری تلاش میں" انہوں نے دنیا کے سفر کے بارے میں اپنے مشاہدات لکھے تھے یوں لگتا ہے کہ پہلے وہ نئی دنیاؤں کی تسخیر کے

لیے نکلے تھے۔ مگر اچانک ان کا سفر ایک خاص رخ پر مڑ گیا۔ اور وہ لڑکیوں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے۔ چنانچہ ان کے سفر ناموں "اندلس میں اجنبی" اور "خانہ بدوش" میں دوسرا عمل نمایاں رہا۔

کرنل محمد خان کی کتاب "بجنگ آمد" بھی ایک لحاظ سے سفر نامہ ہے۔ مگر اس میں انہوں نے سفر کی تفصیلات اور نئی دنیا کے حالات کی بجائے صرف "ذاتی آپ بیتی" تک اپنے آپ کو محدود رکھا ہے، لہٰذا اس کو صرف "آپ بیتی" ہی کہنا چاہیئے۔ البتہ "بسلامت روی" سفر نامہ ہے مگر اس میں لڑکیوں کے بے جا اور تفصیلی تذکرے نے اس کو خاصا کمزور بنا دیا ہے۔

پروین عاطف نے مشرق بعید کا سفر کیا اور "کرن تتلی اور بگولے" لکھا۔ جو سفر کی بعض اچھی تفصیلات کی وجہ سے دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔

ذوالفقار احمد تابش نے "جوار بھاٹا" میں مختلف ملکوں کے سفر کو ایک روحانی سفر سے ملا کر ایک نیا افق دریافت کیا ہے۔ تابش صاحب، "سید" سلسلے کے بزرگ ہیں۔ ان کا سفر نامہ "جوار بھاٹا" ایک نئے ملک کے ساتھ ایک نئے عالم کو بھی دریافت کرتا ہے۔ اس پر تابش صاحب کے خوبصورت انداز بیان اور جزئیات نگاری پر قدرت نے اس سفر نامے کو اہم بنا دیا ہے۔ ریاض احمد ریاض کا سفر نامہ بر سبیل سفر بھی کئی حوالوں سے اہمیت رکھتا ہے۔

ان کے علاوہ بھی بہت سے سفر نامے لکھے گئے۔ مثلاً حمزہ فاروقی نے "آج بھی اس دیس میں"، شفیع عقیل نے "سیر و سفر"، محمد عارف نے "حریم دیدۂ و دل" وغیرہ۔ اس کے علاوہ بہت سے ادیبوں اور غیر ادیبوں نے "سفر نامۂ حج" بھی لکھے ہیں۔ مثلاً شورش کاشمیری کا "شب جائے کہ من بودم" اور حافظ لدھیانوی کا "اس دیار میں" بعض حوالوں سے اہمیت رکھتے ہیں۔ موخر الذکر سفر نامہ حج کے بارے میں بیش قیمت معلومات فراہم کرتا ہے۔

آپ بیتی

مصنف کے خود نوشت حالاتِ زندگی کو آپ بیتی کہا جاتا ہے۔ ویسے تو ادب کی ہر صنف میں مصنف کا ذاتی تجربہ موجود ہوتا ہے مگر درج ذیل اصناف میں ذاتی واقعات کو پوری یا ممکنہ حد تک سچائی سے بیان کیا جاتا ہے۔

۱ - خطوط

۲ - سفر نامے

۳ - خود نوشت سوانح

۴ - خاکے

خاکے، خطوط اور سفر نامے تو الگ اصناف شمار کیے جاتے ہیں۔ صرف خود نوشت سوانح کو "آپ بیتی" کا الگ عنوان دیا جاتا ہے۔ قیام پاکستان سے قبل بہت کم آپ بیتیاں لکھی گئیں، جن میں سے بیشتر نامکمل ہیں۔ مثلاً مولانا جعفر تھانیسری کی کالا پانی "ظہیر دہلوی کی "داستانِ غدر" اور افضل حق کی میرا افسانہ (حصہ اول و حصہ دوم) وغیرہ

قیام پاکستان کے بعد آپ بیتی کے میدان میں خاصا ہنگامہ رہا، اور بہت سی خوبصورت آپ بیتیاں لکھی گئیں۔ ہندوستان میں مولانا حسین احمد مدنی نے نقشِ حیات اور دیوان سنگھ نے ناقابلِ فراموش لکھ کر مکمل آپ بیتی کے نمونے پیش کیے اور اب حال ہی میں قرۃ العین حیدر نے "کارِ جہاں دراز ہے" کے عنوان سے ایک ایسی آپ بیتی رقم کی ہے جو ادب میں لازوال کارنامہ شمار ہوگی۔

پاکستان میں آپ بیتی کی فہرست اب بہت مختصر نہیں رہی۔

عبدالمجید سالک نے سرگذشت کے عنوان سے آپ بیتی لکھی یہ ایک شخص اور عہد کی داستان ہے۔ سالک نے اپنے احباب کے بہت اچھے خاکے بھی اس کتاب میں پیش کر دیے ہیں۔ سالک نے نہ ہی اپنے آپ کو دونوں جہاں پر محیط کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور نہ اپنے آپ کو حقیر فقیر بنایا ہے۔ انہوں نے سچائی کا پہلو تھامنے کی بھی بہت کوشش کی ہے اور اس میں اکثر کامیاب نظر آتے ہیں۔ افراد کے بارے میں ان کا

رویہ اعتدال کا حامل ہے۔ انہوں نے تاریخ کے ہنگامہ خیز دور کا عینی مشاہدہ کیا تھا۔ اس دور کی اکثر جھلکیاں اس کتاب میں نمایاں نظر آتی ہیں۔ انہوں نے جیل میں قیام کی روداد بھی بڑی خوبصورتی سے رقم کر دی ہے۔ اس طرح زندگی کا کثیر پہلو تجربہ اور مشاہدہ اس کتاب میں نمایاں ملتا ہے۔ سالک نے ایک دور کی اجتماعی اور انفرادی زندگی کا بھرپور تصویری پیکر تراش دیا ہے۔ اُن کا اندازِ بیاں سادہ، سلیس اور موضوع سے مطابقت رکھتا ہے۔

سر محمد یامین ایک سیاست دان تھے اور اکثر سیاست دانوں کی طرح سمجھتے تھے کہ سیاست کا مرکز ان کی ذاتِ والا صفات ہے۔ یہی ان کے "نامۂ اعمال" کی وجہ تصنیف ہے انہوں نے سیاسی تاریخ کے پس منظر میں ہونے والے واقعات کو اپنی کتاب میں پیش کر دیا ہے۔ ایسے بہت خفیہ گوشے ہماری نگاہوں کے سامنے آ گئے ہیں، جن کے بغیر سیاسی تاریخ کی کئی گتھیاں سلجھ نہ سکیں گی۔ سر یامین کی نظر بہت وسیع ہے اور وہ اعلیٰ اشرافیہ طبقہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے اجتماعی زندگی میں تبدیلیوں کے ایک بہت اچھے مبصر تھے۔ اسی لیے ان کے ہاں بہت سے رازہائے سربستہ سامنے کی بات نظر آتے ہیں اور بہت سے داغہائے سینہ بے نقاب ہو گئے ہیں۔ سر یامین کا اندازِ بیان سادہ اور سلیس ہے۔ وہ عبارت آرائی کی بجائے حقائق کے اظہار پر زیادہ متوجہ نظر آتے ہیں۔

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء — ۱۹۸۲ء) کی "یادوں کی بارات" ایک تہلکہ خیز آپ بیتی ہے۔ جوش نے اپنی زندگی کے چار بنیادی میلانات قرار دیئے ہیں —— شعر گوئی، عشق بازی، علم طلبی اور انسان دوستی —— شعر گوئی کے سلسلے میں ان کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے کبھی بالقصد شعر نہیں کہا۔ عشق بازی وہ انسان کے لیے بہت ضروری خیال کرتے ہیں انہوں نے کل اٹھارہ معاشقے کیے، جن میں سے آٹھ کا حال اس کتاب میں بیان کیا ہے علم طلبی کے سلسلے میں ان کا دعویٰ ہے کہ تمام عمر اہلِ علم کی محبت میں بسر کی اور چوتھا میلان انسان دوستی، تو اس سلسلے میں ان کا دعویٰ ہے کہ وہ انسان کو دکھ میں مبتلا نہیں دیکھ سکتے۔ جوش کا چوتھا دعویٰ سچا ہو یا جھوٹا۔ بہرحال یہ بات تو صحیح ہے کہ وہ غربت اور دکھ نہیں دیکھ سکتے۔ اسی لیے انہوں نے بہت سے نوابوں سے اپنے تعلقات قائم رکھے اور اسی لیے پاکستان کی طرف ہجرت کی۔ ان کی انسان دوستی ایک نواب کی انسان

دوستی ہے۔

جوش نے اپنے احباب کے خاکے پیش کرنے میں لفظیات کا بے پناہ ذخیرہ خرچ کر ڈالا ہے۔ بہر حال وہ بہت سے دوستوں کے کردار ابھارنے میں بہت کامیاب ہوئے ہیں۔ ان میں ایک شخصیت مولانا عبدالسلام کی ہے۔ ایسے ہی کئی دوسرے دوستوں اور بزرگوں کے خاکے بڑی کامیابی سے پیش کیے ہیں۔

انہوں نے اس کتاب میں سچ بولنے کی کوشش کی ہے اور کافی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ اسی صداقتِ اظہار کے لیے انہوں نے اپنے معاشقوں کا حال بھی لکھ دیا ہے۔

جوش کے ہاں تاریخی حوالہ خاصا کمزور دکھائی دیتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ جوش تاریخ کے ہیرو نہیں اور ان کے لیے وہ دنیا شاید قابلِ ذکر ہی نہیں، جس کے وہ ہیرو نہ ہوں۔

جوش کے ہاں منفرد اندازِ بیان ملتا ہے۔ اسمائے صفات کا ایک دریا بہتا چلا جاتا ہے اور ایک بات کو کئی رخ سے اور کئی انداز سے بیان کرنے کا انداز ملتا ہے۔

سجاد ظہیر (۱۹۱۳ء ـــــــ ۱۹۷۳ء) نے ترقی پسند تحریک کے حوالے سے اپنی یادیں "روشنائی" کے نام سے لکھیں۔ اس میں سجاد ظہیر نے اپنی زندگی کے ایک خاص عہد کو پیش کیا ہے۔ سجاد ظہیر نے اس کتاب میں ترقی پسند ادب کے بارے میں بنیادی، خیالات اور یادوں کو اکٹھا کر دیا ہے۔ یہ کتاب ادب کی اس اہم تحریک کے بارے میں بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں ادیبوں کی سرگرمیاں ملتی ہیں۔ البتہ بعض جگہ کرداروں کے ایسے گوشے سامنے آتے ہیں کہ ان کی عظمت کا نقش ابھر آتا ہے۔ مثلاً حسرت موہانی اور پریم چند کے مختصر سے ذکر سے ہی ان کی عظمت سامنے آگئی ہے۔ سجاد ظہیر نے بڑی محنت سے جذبات کو سمیٹ لیا اور بڑی تفصیل سے اپنی تحریکی زندگی کی روداد قلمبند کر دی ہے۔

سبطِ حسن (۱۹۱۲ء ـــــ ۱۹۸۶) کا ارادہ تھا کہ وہ مختلف شہروں کے بارے میں اپنی یادوں کے حوالے سے آپ بیتی لکھیں۔ لیکن مختلف شہروں کا تہذیبی مطالعہ پیش کرنے کا ان کا منصوبہ کامیاب نہ ہو سکا، وہ صرف ایک کتاب ہی لکھ سکے۔ یہ یعنی "شہرِ نگاراں" جو حیدر آباد کے بارے میں ہے۔

"شہرِ نگاراں" میں ایک خصوصی مضمون "مخدوم" کے بارے میں ہے، جو حیدرآباد کا سفرنامہ ہے۔ اور بقیہ ساری کتاب حیدرآباد میں دورانِ قیام کی یادوں کے تذکرہ پر مشتمل ہے۔ سبطِ حسن نے شہرِ نگاراں" کے ذریعے ایک خاص دور کے حیدرآباد کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کی تصویر پیش کر دی ہے۔ قاضی عبدالغفار اور ان کے اخبار پیام کی زندگی کی تفصیلات بھی شہرِ نگاراں میں ملتی ہیں۔

احسان دانش (۱۹۱۴ء — ۱۹۸۲ء) نے "جہانِ دانش" کے نام سے آپ بیتی لکھی ہے۔ دانش نے اس کتاب میں اپنی ابتدائی زندگی اور مزدوری اور ابتدائی ملازمت کی زندگی کی بہت اچھی تفصیلات پیش کر دی ہیں۔ دانش نے زندگی کے بہت سے گوشوں کی تصویر پیش کی ہے۔ خصوصاً مزدوروں اور معاشی لحاظ سے پسماندہ طبقات کی زندگی کی تصویر۔ احسان دانش نے اس میں بے شمار کرداروں کی تصویریں پیش کی ہیں۔ مگر سب سے جاندار کردار شمعی اور قاضی محمد ذکی کے ہیں۔ شمعی ایک طوائف ہے۔ مگر دانش سے محبت کرتی ہے۔ دانش ایک مزدور دن بھر کی مزدوری اور محنت کے بعد اس کی چوکھٹ پر حاضر ہوتا ہے۔ جہاں اس کا سارا درد شمعی کی شمعِ حسن کے دیکھتے ہی غائب ہو جاتا ہے۔ شمعی اخلاص، محبت اور حُسن کا مجسمہ ہے۔ وہ جوہڑ میں کھلنے والا کنول کا پھول ہے۔ اس کا انجام ایک المیہ کا تاثر رکھتا ہے۔ دانش نے اپنے استاد تاجور نجیب آبادی کی کردار نگاری بھی بڑی محنت سے کی ہے احسان دانش نے اس کتاب میں کاندھلے کے بہت سے مقامی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں، جس سے عبارت کی روانی میں کمی آگئی ہے۔ بہر حال یہ کتاب احسان دانش کی زندگی اور ماحول کا ایک بہت اچھا منظر نامہ پیش کرتی ہے۔

رحیم گل (۱۹۲۶ء — ۱۹۸۵ء) نے "داستان چھوڑ آئے" کے عنوان سے آپ بیتی رقم کی ہے۔ رحیم گل بنیادی طور پر ناول نگار تھے۔ اس لیے انہوں نے جزئیات نگاری خاصی کامیابی سے کی ہے ان کے ہاں کرداروں کے خاکے بھی ملتے ہیں اور زندگی کے واقعات بھی۔ انہوں نے اپنے ماحول اور اپنی زندگی کی بہت اچھی تفصیلات مہیا کر دی ہیں۔ اس میں انہوں نے اپنے تین عشقوں کی تفصیلات بھی قلمبند کر دی ہیں۔

عبدالسلام خورشید (پ ۱۹۱۹) نے "رو میں ہے رخشِ عمر" کے عنوان سے آپ بیتی لکھی ہے۔ اس میں انہوں نے اپنی زندگی اور اپنے دور کی بہت سی تفصیلات قلمبند

کر دی ہیں۔ وہ ایک صحافی ہیں اور جانتے ہیں کہ کون سی باتیں قاری کی توجہ فوراً کھینچ سکتی ہیں۔ وہ مسلم سٹوڈنٹس فیڈریشن میں رہے ہیں۔ اس حوالے سے مسلم لیگ کی سیاست سے ان کا قریبی تعلق رہا، اس لیے انہوں نے ہماری قومی زندگی کے بہت ہنگامہ خیز دور کی بہت اچھی تفصیلات پیش کی ہیں انہوں نے قائداعظم کی سیاسی شخصیت کی تصویر بھی بہت کامیابی سے پیش کی ہے۔ خورشید نے زندگی کو متحرک روپ میں دیکھا ہے۔ اور اسے متحرک تصویروں کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کے ہاں زندگی جامد نہیں ہے۔ ہر وقت رخشِ عمر کی طرح رو میں ہے۔ ان کا پنجاب یونیورسٹی سے تعلق بھی رہا۔ اس لیے یونیورسٹی میں ہونے والی غیر علمی سرگرمیوں میں خصوصاً سازشوں کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ ان کا اندازِ بیان سادہ اور رواں ہے۔

آغا شورش کاشمیری (۱۹۱۷ء — ۱۹۷۵ء) نے آپ بیتی "بوئے گل نالۂ دل دودِ چراغِ محفل" کے نام سے لکھی اس میں انہوں نے اپنے بچپن اور جوانی کے حالات کے علاوہ اس زمانے کے حالات قلمبند کیے ہیں۔ آغا شورش قیامِ پاکستان سے پہلے پنجاب کی تحریکی زندگی کا ایک حصہ رہے تھے۔ انہوں نے اتحادِ ملت کے سٹیج سے مسجد شہید گنج کی تحریک میں حصہ لیا۔ پھر احرارِ اسلام کے سٹیج پر آئے۔ دوسری جنگِ عظیم میں انگریزوں کے خلاف احرار کی تحریک میں شریک ہوئے۔ اس لیے وہ اس دور کی تاریخ اور تحریک کے عینی شاہد تھے۔ انہوں نے اس دور کی خصوصاً احرار اور اتحادِ ملت کے بارے میں بہت اچھی تفصیلات مہیا کر دی ہیں۔ شورش کاشمیری نے پس دیوار زنداں بھی زندگی کا ایک عرصہ بتایا تھا۔ اس کی تفصیل ہمیں ان کی کتاب "پس دیوارِ زنداں" موت سے واپسی اور تمغۂ خدمت میں ملتی ہیں

اختر حسین رائے پوری (پ ۱۹۱۲) ایک نقاد افسانہ نگار اور مترجم کی حیثیت سے بہت پہلے سے اردو ادب کے قاری سے متعارف تھے وہ "گرد راہ" کے ذریعے وہ آپ بیتی نگار کی حیثیت سے متعارف ہوئے۔ مصنف کئی شہروں اور ملکوں میں رہے ہیں۔ بنگال حیدرآباد، دہلی اور افریقہ کے بعض شہر، ایران، جاپان، اسپین، فلسطین اور یورپ — مصنف نے ان شہروں اور ملکوں میں اپنے ذاتی حالات اور اپنے گرد و پیش کے احوال بڑی خوبی سے قلمبند کیے ہیں۔ اختر حسین رائے پوری نے تہذیبی اور سیاسی زندگی کو بڑی خوبی سے سمجھنے کی سمجھانے کی کوشش

کی ہے۔ ان کے ہاں تفصیلات نہ اس قدر کم ہیں کہ کوئی نقش مرتب ہی نہ ہو سکے اور نہ اس قدر زیادہ ہیں کہ نقش پریشانی خیال کی طرح الجھ جائے۔

رائے پوری کو زبان و بیان پر بھی قدرت حاصل ہے مگر انہوں نے افسانہ نگار ہونے کے باوجود افسانہ طرازی سے گریز کیا ہے اور حقیقت کا اظہار پورے خلوص اور فنی حسن کے ساتھ کیا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا (پ: ۱۹۲۲ء) نے "شام کی منڈیر سے" کے عنوان سے آپ بیتی قلمبند کی ہے۔ وزیر آغا ایک شاعر نقاد اور انشائیہ نگار ہیں۔ اس کتاب میں انہوں نے بڑھاپے کی شام کی منڈیر سے اپنے بچپن اور جوانی میں جھانکنے کی سعی کی ہے اور اپنے تنقیدی نظریات کے پس منظر اور اپنے فکری سفر کی تفصیلات مہیا کر دی ہیں۔ وزیر آغا اس کتاب میں کسی قدر خود ترحمی کا شکار نظر آتے ہیں۔ بہر حال اس میں ایک زمیندار باپ کے ایک زمیندار بیٹے نے اپنی محرومیوں، اپنی غربت اور تنگدستی کا احوال سنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ یہ کتاب ایک ادیب اور زمیندار کی نفسیات سمجھنے میں خاصی معاون ہو سکتی ہے اور ہوئی ہے۔ اس کتاب میں وزیر آغا نے سیاست کو زیادہ نہیں چھوا تو اچھا ہی کیا ہے۔

عشرت رحمانی (پ: ۱۹۱۰ء) نے "عشرت فانی" کے نام سے ایام گذشتہ کا تذکرہ کیا ہے۔ اس میں اردو ڈرامہ اور ریڈیو کی تاریخ کی بہت اچھی تفصیلات ملتی ہیں۔ عشرت رحمانی نے ریڈیو کی ابتداء اس کے عروج اور اس کے مختلف شعبوں کی کارکردگی بڑی تفصیل سے بیان کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہماری سماجی زندگی کے بعض گوشے منظر عام پر آگئے ہیں۔ مثلاً ایک زمانے میں عورت منظر عام پر آنے سے کس قدر گریزاں تھی ـــــ مصنف نے بعض جگہ سیاسی زندگی پر رائے دینے کی کوشش کی ہے۔ مگر یہ ضروری نہیں کہ ایک ڈرامہ نگار سیاسی مفکر بھی ہو۔ بہر حال یہ کتاب عشرت رحمانی کی نفسیات کی ایک اچھی عکاس ہے۔

شہرت بخاری (پ: ۱۹۲۵ء) نے "کھوئے ہوؤں کی جستجو" کے نام سے آپ بیتی لکھی ہے۔ یہ ایک خوبصورت آپ بیتی ہے۔ یہ کتاب کی ایک دکھ بھری داستان ہے یہ افسانہ بھی ہے اور تہذیبی زندگی کی داستان بھی ہے۔ شہرت نے اپنی ذات اور اپنے آس پاس کی زندگی کی تفصیل بڑی کامیابی سے پیش کی ہے۔ یہ ساری تفصیل ایک زندہ دنیا کی طرح ہمارے سامنے آگئی ہے۔ شہرت نے کئی اشخاص کی زندگی اور ان کی شخصیت کا عکس پیش کیا ہے۔ کسی کی زندگی کا ایک رخ کسی کے

دوزخ کسی کے کئی رُخ ۔ بہرحال جتنے رُخ بھی پیش کیے ہیں کامیابی سے پیش کیے ہیں مثلاً وہ عابد علی عابد کے شاگرد ہیں۔ اُن سے متاثر ہیں۔ ایسے ہی ناصر کاظمی کے دوست ہیں۔ اس کی شاعری اور شخصیت سے پیار کرتے ہیں۔ انہیں اپنے ابا سے بہت پیار رہا ہے۔ یہ سب کردار اس کتاب کے ذریعے زندگی پا گئے ہیں

شہرت مذہبی آدمی معلوم ہوتے ہیں ۔ اور مافوق الفطرت عناصر سے بڑا لگاؤ رکھتے ہیں۔ اس لیے بہت سے محیر العقول واقعات ان کے ہاں ٹھوس حقیقت کی طرح سچے نظر آتے ہیں کیونکہ یہ ان کے روحانی تجربے ہیں اور ہم انہیں جھٹلانے کی جرأت نہیں کر سکتے ۔ شہرت کو جذبے کے اظہار سے قطعاً کوئی خوف محسوس نہیں ہوتا۔ وہ محبت کرتے ہیں تو جرأت سے اس کا اظہار کرتے ہیں۔ جذبہ اُن کی نثر کا ایک بنیادی حصہ ہے ان کے لفظ اور فقرے جذبے میں شرابور ہیں اور قاری کو شرابور کر دیتے ہیں۔

قدرت اللہ شہاب (۱۹۲۰ء — ۱۹۸۶ء) ایک بیوروکریٹ اور ادیب تھے ادب میں ان کا موضوع افسانہ تھا۔ انہوں نے اپنی آپ بیتی "شہاب نامہ" میں اپنی دونوں صفات کا ایک خوبصورت منظر پیش کیا ہے۔ بیوروکریٹ ہونے کے ناتے انہوں نے سیاسی زندگی کی تفصیلات ایک مخصوص نقطۂ نظر سے پیش کر دی ہیں اور افسانہ نگار ہونے کی وجہ سے، انہوں نے حقیقت کو افسانہ اور افسانہ کو حقیقت بنا دیا ہے۔ ان کی کتاب کے بعض ابواب بہت اچھے افسانے ہیں۔ مگر انہیں حقیقت ماننے میں تامل سے کام لینا پڑتا ہے۔ اُن کا اندازِ بیان خوبصورت ہے ۔ وہ جزئیات کی مدد سے بہت سی اشیاء کو زندگی بخش دیتے ہیں ۔ اس کتاب کے خوبصورت ترین ابواب چندراوتی اور عفت کی موت ہیں ۔ عفت کے بارے میں لکھتے ہوئے مصنف نے اپنے سارے جذبے خرچ کر دیے ہیں ۔ یہ باب عفت کا ایک خوبصورت خاکہ بھی ہے اور عفت کی موت پر شہاب کا تاثر نامہ بھی ہے ۔ آخری باب میں وظائف ہیں ۔ اِن کا تعلق ادب سے نہیں تصوف سے ہے ۔ اس لیے اِن پر کچھ کہنا ممکن نہیں۔ بہرحال یہ اندازِ بیان اور جزئیات نگاری کے حوالے سے ایک کامیاب آپ بیتی ہے۔

ان کے علاوہ بھی بعض آپ بیتیاں لکھی گئیں مثلاً محمد رفیق چوہدری کی "میری دنیا" مشتاق احمد خان کی "کاروانِ حیات"، مرزا ادیب کی "مٹی کا دیا" مشتاق وجدی کی

ہنگاموں میں زندگی'' ، مرزا اظفر الحسن کی '' ذکر یار چلے '' ، ظفر اللہ پوشنی کی '' زندگی زنداں دلی کا نام ہے'' ۔ اور مشتاق یوسفی کی '' زرگزشت '' وغیرہ ۔ یہ سب کتابیں اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہیں ۔ ان کے علاوہ بھی بعض آپ بیتیاں لکھی گئیں ۔ مگر طوالت کے خوف سے ہر ایک کا تفصیلی تذکرہ ممکن نہیں ۔ یوسفی کی زرگزشت کا ذکر آپ بیتی کی بجائے مزاح نگاری کی ذیل میں ہونا چاہیے کیونکہ مصنف نے اس کتاب میں آپ بیتی سنانے سے زیادہ مزاح پیدا کرنے پر اپنی توجہ صرف کی ہے ۔

خاکہ ۔۔ (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد ادب کا بنیادی موضوع حیاتیاتی آدمی تھا۔ رومانوی تحریک کے مرکزی کردار عاشق اور معشوق تھے۔ ترقی پسند تحریک کے ادب میں مرکزی کردار کسان مزدور، زمیندار اور سرمایہ دار تھے یعنی فرد اپنے سماجی منصب کے حوالے سے پہچانا گیا۔ جدید ادب والوں اور ترقی پسندوں نے جنس کا منطقہ دریافت کر کے فرد کی بشریت کو سمجھنے کی کوشش کی۔ مگر فرد کی بشریت کے دیگر بے شمار رخ قیام پاکستان کے بعد کے ادب میں دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی گئی۔ فرد کے مطالعہ کے رجحان نے خاکہ نگاری کو فروغ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ قیام پاکستان کے بعد بے شمار خاکے لکھے گئے۔ ان میں افراط بھی تھا تفریط بھی۔ اور اعتدال بھی ۔۔ جن خاکوں میں اعتدال تھا۔ وہی فنی لحاظ سے اہم خاکے شمار کیے گئے۔

خاکہ نگاری کے فروغ کی ایک وجہ اقدار کی تبدیلی کے ساتھ افراد کے کرداروں کی تبدیلی تھی۔ اس صورتِ حال نے بہت سے ادیبوں کو ماضی میں جھانکنے اور ماضی کے کرداروں کو زندہ کرنے پر مجبور کر دیا۔

قیام پاکستان کے بعد خاکوں کی پہلی اہم کتاب گنجے فرشتے (۱۹۵۲ء) شائع ہوئی۔ منٹو نے خاکوں میں افسانے کی خصوصیات شامل کر دیں۔ اور ان کے خاکے کرداری افسانے کا تاثر دیتے ہیں۔ پھر یہ تاثر تبدیل نہیں کرتے۔ ان کے خاکوں میں معلومات کی گرہیں آہستہ آہستہ کھلتی ہیں۔ ان خاکوں میں تحیر ہے تجسس ہے اور ہر خاکے کی اپنی ایک مخصوص فضا ہے۔ ان کے خاکوں کے کردار اہم تھے اور قائد اعظم کے علاوہ تمام اشخاص خاکہ ان سے ذاتی تعلق رکھتے تھے۔ ان کے بعض خاکوں میں تحیر کی فضا آخر تک باقی رہتی ہے۔ مثلاً اختر شیرانی کے خاکہ میں برقع پوش عورت کا شیراز ہوٹل آنا۔ اور ایسے ہی میراجی کے خاکے میں بھی آخر تک معلومات کی ساری گرہیں نہیں کھلتیں۔ انھوں نے بیشتر ادب اور فلم سے تعلق رکھنے والے افراد کے خاکے لکھے، اور افراد کے علاوہ ان کے ماحول کی تصویر بھی پیش کر دی۔ ۱۹۵۵ء میں ان کی کتاب "لاؤڈ سپیکر" شائع ہوئی۔ اس میں شامل خاکے "گنجے فرشتے" میں شامل خاکوں کے مقابلے میں کمتر درجہ کے حامل ہیں۔ ان میں افسانویت کی کمی ہے اور بعض جگہ ڈرامائیت داخل ہو گئی ہے۔

۱۹۵۴ء میں ڈاکٹر اعجاز حسین کی کتاب "ملک ادب کے شہزادے" شائع ہوئی۔ اس میں ۱۴ خاکے ہیں۔ یہ خاصے مختصر ہیں اور فنی لحاظ سے زیادہ معتبر نہیں۔

۱۹۵۵ء میں "نقوش" لاہور کا شخصیات نمبر نکلا۔ اس میں ۸۲ ادیبوں اور شاعروں کے خاکے ہیں جو ان کے قریبی احباب نے لکھے ہیں۔ بعض کے خاکے سرسری اور تعارفی نوعیت کے ہیں۔ البتہ بعض خاکے فنی اعتبار سے قابلِ اعتنا ہیں۔

فراق صاحب پر مجتبیٰ حسین کا خاکہ سب سے اہم ہے۔ اس میں مجتبیٰ حسین نے فراق صاحب کے شاگرد اشرف علی کے حوالے سے ایک المیہ کا رنگ بھی پیدا کر دیا ہے۔ یہ خاکہ مجتبیٰ حسین کی کتاب "نیم رخ" میں شامل ہے۔ اس نمبر میں شاہد احمد دہلوی اور شوکت تھانوی کے مضامین بھی کامیاب خاکوں کے زمرے میں آتے ہیں۔

۱۹۵۵ء میں عبدالمجید سالک کی "یارانِ کہن" شائع ہوئی۔ اس کا دلچسپ ترین خاکہ مولانا گرامی کے بارے میں ہے۔ ان کی کتاب "سرگزشت" میں بعض مختصر خاکے بھی ہیں۔

اشرف صبوحی اور شاہد احمد دہلوی اردو کے دو ایسے ادیب ہیں جنہوں نے مرحوم دہلی کو اپنی تحریروں میں زندہ کر دیا ہے۔ اشرف صبوحی نے خاکوں کی ایک دلچسپ کتاب "دلی کی چند عجیب ہستیاں" لکھی ہے۔ اس میں صبوحی نے بیشتر غیر معروف شخصیات (سوائے میر باقر علی داستان گو کے) کے خاکے لکھے ہیں۔ انہوں نے مکالموں کے ذریعے شخصیت کا نقش ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ مصنف کا بنیادی مقصد دہلی کی تہذیب کا نقش ابھارنا ہے، اس لئے وہ شخصیت کا بیان کرتے ہوئے تہذیب کی تفصیلات سنانا شروع کر دیتے ہیں۔ یہ کتاب کرداروں سے زیادہ ایک تہذیب کا مطالعہ محسوس ہوتی ہے۔

شاہد احمد دہلوی نے "گنجینۂ گوہر" میں پرلطف خاکے لکھے ہیں۔ چہرہ نویسی ان کا خاص فن ہے۔ ان کی دوسری خوبی ان کی معروضیت (OBJECTIVENESS) ہے۔ وہ ذاتی تعصبات کو بہت کم دخل دیتے ہیں۔ مگر وہ جگر کے معاملے میں طرفدار اور جوش کے معاملے میں مغضوب الغضب ہو گئے ہیں۔ ان کے خاکوں میں خوبصورت جملے، شوخی، ظرافت اور خندہ کاری ملتی ہے۔ وہ اکثر شخص خاکہ سے FRANK بھی ہو جاتے ہیں۔

محمد طفیل نے اردو میں خاکہ نگاری کے سلسلے میں بیش بہا خدمات سرانجام دی ہیں انہوں نے خاکوں کی آٹھ کتابیں لکھی ہیں۔ جن کے نام ہیں۔ "صاحب"، "جناب"

"آپ"، "محترم"، "مکرم"، "معظم"، "محبی"، اور "مخدومی"۔ ان کے بعض خاکے مختصر ہیں اور بعض طویل۔ محمد طفیل نے شخصیت کا نقش ابھارنے میں مکالموں سے کام لیا ہے ان کی تحریر کی بنیادی خوبی ان کا خلوص اور ان کی زبان کی لطافت ہے۔ انہوں نے ہنرمندی سے اشخاص کی متحرک تصویریں پیش کر دی ہیں۔ محمد طفیل نے شوخی، ظرافت اور PARADOX سے بیک وقت کام لیا ہے اور کامیاب خاکے لکھے ہیں۔

مسعود اشعر نے بھی چند ایک خاکے لکھے ہیں۔ ان میں سے مصطفےٰ زیدی پر ان کی تحریر یں خاصے کی چیز ہیں۔

ضمیر جعفری بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں۔ انہوں نے مزاح نگاری کے لئے بعض اوقات شخصیات کا چناؤ کر لیا تو خاکہ نگاروں کی صف میں بھی آ گئے۔ اور "کتابی چہرے" لکھ ڈالی۔

فارغ بخاری نے "البم" میں بعض کامیاب خاکے لکھے ہیں۔ اس کے بعد دوسرا البم لکھا ہے۔ خاکہ نگاروں میں ایک اہم نام ممتاز مفتی ہے۔ ان کے خاکوں کے دو مجموعے شائع ہو چکے ہیں "پیاز کے چھلکے" اور "اوکھے لوگ"۔ ممتاز مفتی نے ان خاکوں میں اکثر افسانے کا انداز اختیار کیا ہے۔ بعض جگہ نفسیاتی تجزیہ کی کوشش کی ہے۔ بہر حال انہوں نے شخصیات کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خوبصورت ترین خاکہ ذوالفقار احمد تابش" پر اُن کا خاکہ ہے۔ شہاب صاحب کے بارے میں اپنے خاکے میں مفتیؔ صاحب نے انہیں ولیِ کامل ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح یہ خاکہ کچھ ماورائی سا ہو گیا ہے۔

انشائیہ

قیام پاکستان کے بعد اردو ادب میں انشائیہ کا غلغلہ بہت سننے میں آیا مگر اس صنف کی صنفی خصوصیات پر بحث مسلسل جاری ہے۔ اب تک تین مکاتیب فکر وجود میں آئے ہیں۔

۱۔ وزیر آغا کا "سرگودھا دلستان" جن کے نزدیک یہ انکشاف ذات کا ذریعہ ہے۔ یہ اختصار، غیر رسمی طریق کار، انکشاف ذات، شگفتگی اور عدم تکمیل کی صفات کا حامل ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک شگفتگی کسی صورت مجروح نہ ہونی چاہیئے۔

۲۔ نظیر صدیقی نے انشائیہ کو PERSONOLESSAY کا مترادف قرار دیا ہے۔ وہ مزاح، فلسفہ اور بہرت کی دوسری صفات کو بھی انشائیہ میں داخل سمجھتے ہیں۔ انہوں نے "شہرت کی خاطر" کو انشائیے کے نام سے پیش کیا ہے۔

۳۔ مشکور حسین یاد کو احمد ندیم قاسمی نے اردو کا سب سے بڑا انشائیہ نگار قرار دیا ہے۔ وہ انشائیے کے لئے سنجیدگی کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ انہوں نے "جوہر اندیشہ" کے نام سے انشائیوں کا مجموعہ پیش کیا ہے۔

وزیر آغا کے اب تک انشائیے کے تین مجموعے شائع ہو چکے ہیں: "خیال پارے"، "چوری سے یاری تک"، "دوسرا کنارہ"۔ انہوں نے "دریا ہوا کھلا ڈلی" اور "چہرہ دایا" جیسے خوبصورت انشائیے لکھے ہیں۔ وزیر آغا کے رفقاء میں سے انور سدید، جمیل آذر، غلام جیلانی اصغر، مشتاق قمر اور سلیم آغا باقاعدہ انشائیے لکھ رہے ہیں۔ انور سدید کے انشائیوں کے مجموعے "غالب کے نئے خطوط"، "ذکر اس پری وش کا" شائع ہو چکے ہیں۔ جمیل آذر کا مجموعہ "شاخ زیتون" اور سلیم آغا کا "سرگوشیاں" بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ایسے ہی انشائیوں کے بعض انتخاب اور اق کے بعض انشائیہ نمبر شائع ہو چکے ہیں۔

طنز و مزاح (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد طنز و مزاح کو بہت فروغ ہوا۔ اس کی وجہ وہ عدم توازن اور تضاد تھا، جو نظریہ اور عمل میں بُعد کی صورت میں پیدا ہوا۔ نیز نئی زندگی کی تعمیر میں قدیم و جدید میں جو تضاد وجود میں آیا، وہ بھی طنز و مزاح کا موضوع بنا۔ طنز و مزاح کے فروغ میں اردو اخبارات نے بھی بہت حصہ لیا۔ اخبارات کے فکاہیہ کالموں کی صورت میں بہت سے مزاحیہ مضامین تخلیق ہوئے۔

شوکت تھانوی (م ۱۹۰۴ء - ۱۹۶۳ء) قیام پاکستان سے قبل ہی مزاح لکھ رہے تھے۔ اور بہت سے معرکۃ الآرا مضامین لکھ چکے تھے۔ شوکت نے بہت زیادہ مزاح تخلیق کیا۔ انہوں نے ہر قسم کے حربوں سے مزاح تخلیق کرنے کی کوشش کی۔ ان کے ہاں مزاح کے اعلیٰ اور ادنیٰ ہر قسم کے نمونے موجود ہیں۔ انہوں نے اپنے مزاحیہ ڈراموں کے لئے "قاضی جی" جیسا کردار تخلیق کیا۔

شفیق الرحمن (پ: ۱۹۲۰ء) ان لوگوں میں سے ہیں جو زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں سے ہنسنے کا سامان پیدا کر لیتے ہیں۔ انہوں نے مزاحیہ مضامین اور افسانے لکھے۔ ان کے افسانوں سفرناموں اور مضامین کے ۹ مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ وہ لطیفہ گوئی، خوش دلی، فقرے بازی اور تضاد سے مزاح تخلیق کرتے ہیں۔ انہوں نے شیطان اور مقصود گھوڑا جیسے مزاحیہ کردار کامیابی سے تخلیق کئے۔ ان کے علاوہ بھی کئی مزاحیہ کردار تخلیق کئے۔ مگر ان کے نقوش زیادہ تابندہ نہیں۔ البتہ ان کے افسانوں اور مضامین میں واحد متکلم کا کردار بھی اپنا ایک بھرپور تاثر رکھتا ہے۔

کرنل محمد خاں (پ ۱۹۲۰ء) نے تین کتابیں لکھیں۔ "بجنگ آمد"، "بسلامت روی"، "بزم آرائیاں"۔ ان میں سے بجنگ آمد بہترین ہے۔ باقی دو کا معیار اس کے مقابلے میں پست ہے۔ کرنل محمد خاں رعایت لفظی اور خوش دلی کے سہارے مزاح تخلیق کرتے ہیں محمد خاں مزاحیہ صورتحال اور فقرے بازی سے بھی کام لیتے ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی (پ: ۱۹۲۳ء) نے تین کتابیں لکھیں۔ چراغ تلے، خاکم بدہن، زرگزشت، تینوں کتابیں اپنا الگ ذائقہ رکھتی ہیں۔ یوسفی کا مزاح بے ساختگی، برجستگی

اور وسعت رکھتا ہے۔ ان کے فقرے دو دھاری ہوتے ہیں، جو قنق کرنے کی بجائے صرف ہنساتے ہیں۔ کیونکہ ان کے ہاں طنز کے مقابلے میں مزاح زیادہ ہے۔ انھوں نے کراچی کی شہری زندگی کے ارتقاء کو اپنے مزاحیہ مضامین کے ذریعے پیش کر دیا ہے۔

محمد خالد اختر (پ: ۱۹۲۰ء) باقاعدگی سے مزاح لکھ رہے ہیں۔ ان کے ہاں مزاحیہ صورت حال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ انھوں نے "کھویا ہوا افق"، "بیس سو گیارہ"، "چاکیواڑہ میں وصال" اور "چچا عبدالباقی" چار مجموعے پیش کیے ہیں۔ محمد خالد اختر نے چچا عبدالباقی جیسے مزاحیہ کردار اور مزاحیہ صورت حال کے سہارے مزاح تخلیق کیا ہے۔

مذکورہ مزاح نگاروں کے علاوہ بہت سے مزاح نگاروں کا تعلق اردو صحافت سے تھا۔ انھوں نے مزاحیہ کالموں کے علاوہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے۔ ان کے بہت سے کالم بھی مزاحیہ مضمون کا درجہ رکھتے ہیں۔

چراغ حسن حسرت (م۔ ۱۹۰۱ء ۔ ۱۹۵۵ء) روزنامہ امروز اور نوائے وقت وغیرہ میں حرف و حکایت کے عنوان سے فکاہیہ کالم لکھتے تھے۔ ان کے کالموں میں مزاح کی بہت سی اعلیٰ صورتیں ملتی ہیں۔ حسرت مشرقی مزاج کے حامل شخص تھے۔ اس لئے ان کے ہاں رعایت لفظی کے سہارے مزاح کی تخلیق ملتی ہے۔

مجید لاہوری (۱۹۱۳ء سے ۱۹۵۷ء) حسرت کے مقابلے میں کم پڑھے لکھے تھے۔ وہ "جنگ" کراچی میں حرف و حکایت لکھتے تھے۔ ان کے کالموں میں کئی مزاحیہ کردار بھی سامنے آئے۔ یہ تعداد میں زیادہ تھے۔ اس لیے کسی ایک کا نقش پوری طرح نہ جم سکا۔ مجید لاہوری کا مزاح عوامی ہے اس لئے ان کے ہاں فقرے بازی بہت خوب ملتی ہے۔

ابن انشاء (۱۹۲۷ء ۔ ۱۹۷۸ء) امروز جنگ وغیرہ میں کالم لکھتے تھے۔ انھوں نے سفرنامے بھی لکھے۔ "چلتے ہو تو چین کو چلیے"، "دنیا گول ہے"، "آوارہ گرد کی ڈائری"، "ابن بطوطہ کے تعاقب میں"۔ ان کے سفرناموں میں بھی ان کا مزاحیہ انداز اپنا بھرپور نقش پیش کرتا ہے۔ اس لئے ہم انھیں مزاحیہ سفرنامے کہہ سکتے ہیں۔ ان کے کالموں کا مجموعہ "خمار گندم" اپنا منفرد ذائقہ رکھتا ہے۔ انھوں نے "اردو کی آخری کتاب" لکھ کر مزاح کا عمدہ نمونہ پیش کیا۔ اس میں رعایت لفظی کے سہارے مزاح تخلیق کرنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے۔

ابراہیم جلیس (۱۹۲۲ء ۔ ۱۹۷۷ء) نے کئی اخباروں میں کالم نگاری کی۔ وہ ایک

اچھے افسانہ نگار ہونے کے علاوہ ایک بہت اچھے کالم نگار تھے۔ انہوں نے اپنے کالموں کے ذریعے مزاح پیش کیا۔ ان کے ہاں رعایت لفظی اور فقرے بازی کی بے ساختہ صورت ملتی ہے۔ ان کے بارے میں وزیر آغا نے لکھا ہے:

"ابراہیم جلیس ایک طویل مدت سے لکھ رہے ہیں۔ لیکن بسیار نویسی کے باوجود ان کی طنز کی چبھن اور مزاح کی شادابی تا حال برقرار ہے۔"

(اردو ادب میں طنز و مزاح، صفحہ: ۲۷۰)

احمد ندیم قاسمی (پ، ۱۹۱۶ء) نے پہلے پنج دریا اور پھر عنقا کے قلمی نام سے مزاحیہ کالم لکھے۔ ان کے ہاں سالک اور حسرت کی روایت کا تابندہ نقش ملتا ہے۔ ان کے کالم خوش دلی اور معلومات کا مجموعہ ہوتے تھے۔

عطاء الحق قاسمی (پ، ۱۹۴۳ء) کے مزاحیہ کالم ایک طویل عرصے سے نوائے وقت میں شائع ہو رہے ہیں۔ اُن کے کئی انتخاب شائع ہو چکے ہیں: "روزن دیوار سے"، "خند مکرر"، "عطائیے" اور "جرم ظریفی"، ان کے بعض کالم شخصی خاکے ہیں۔ بعض کالموں میں کردار نگاری ایسی کامیاب ہے کہ قاسمی نے ان میں سے ایک کالم کو ڈرامے کی صورت میں ٹیلی ویژن کے ذریعے پیش کر دیا۔ قاسمی کے ہاں بے ساختگی ملتی ہے۔ ان کا کالم "ایک غیر ملکی کا سفر نامہ لاہور"، کئی اقساط میں شائع ہوا۔ منفرد ذائقے کا حامل مضمون ہے۔ اس میں طنز اور مزاح کی بہت سی اعلیٰ صورتیں ملتی ہیں۔

بعض افسانہ نگاروں نے زبان کا ذائقہ بدلنے کے لیے مزاح نگاری کی اور خاصے کامیاب رہے۔ ان میں کئی نام قابل ذکر ہیں۔

مسعود مفتی (پ، ۱۹۳۴ء) کا "تہرا ہے" کے عنوان سے مزاحیہ مضامین کا ایک مجموعہ شائع ہوا۔ اس مجموعے کی منفرد بات ایک مزاحیہ کردار "عرفی بھائی" ہے۔ انہوں نے زندگی کی کئی ناہموار صورتوں کو پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

میرزا ادیب ریاض (۱۹۲۶ء - ۱۹۸۵ء) نے دست و گریباں کے نام سے ایک مزاحیہ مجموعہ مضامین پیش کیا۔ ان کے ہاں مزاح کا بہت کھلا انداز ملتا ہے۔ بعض جگہ ان کا مزاح ادبیت سے گر جاتا ہے۔ مگر بعض اچھے مضامین بھی اس مجموعے میں موجود ہیں۔

... ۱۹۳۸ء ... نے "داستان غریب ... جمن" لکھ کر مزاحیہ ادب میں اچھا اضافہ

کیا۔ ان کے مضامین خوش دلی، بے ساختگی اور برجستگی کا اچھا نمونہ ہیں۔ ان کے ہاں مزاح میں بھی باغوں، پارکوں، پھولوں اور ناریل کا تذکرہ ملتا ہے۔

حال ہی میں بعض ثقہ محقق سامنے آئے ہیں۔ جنہوں نے مزاح نگاری کے ذریعے بھی اپنا ایک منفرد انداز پیش کر کے تخلیقی ادب میں بھی اپنا مقام محفوظ کر لیا ہے۔ یہ ہیں مشفق خواجہ، جو "خامہ بگوش" کے نام سے کالم لکھ رہے ہیں اور "وحید قریشی"، جو "میر جملہ" کے نام سے کالم لکھ رہے ہیں۔

تنقید (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد تنقید کا بازار بہت گرم تھا ایک نئی ریاست میں ادب کی حیثیت اہمیت اور ہیئت کے تعین کے مسائل پیدا ہوئے - ان پر بہت کچھ لکھا گیا - اور ادب کو کئی نئے ابعاد کے حوالے سے جانچنے کی کوشش کی گئی - قیام پاکستان کے بعد تنقید میں جو مسائل زیر بحث آئے ان کی مختصر فہرست یہ ہے

۱ : پاکستانی ادب کا مسئلہ
۲ : پاکستانی تہذیب کا مسئلہ
۳ : ادب اور کلچر کے تعلق کی نوعیت کا مسئلہ
۴ : ادب میں روایت کی حیثیت اور اہمیت کا مسئلہ
۵ : اسلامی ادب کا مسئلہ
۶ : نئے انسان کا مسئلہ
۷ : لوک ادب اور جدید ادب کے رشتے کا مسئلہ۔
۸ : تصوف اور ادب کا رشتہ
۹ : ادب اور زندگی کا مسئلہ
۱۰ : نئی اور پرانی اقدار کا مسئلہ
۱۱ : قومی زبان اور ملکی زبانوں کے تعلق کا مسئلہ
۱۲ : کمٹمنٹ کا مسئلہ
۱۳ : علامت کا مسئلہ
۱۴ : تجریدیت کا مسئلہ
۱۵ : نئی شاعری کا مسئلہ
۱۶ : نئی لسانی تشکیل کا مسئلہ

تنقید کے موضوعات میں بھی خاصا تنوع نظر آتا ہے ان موضوعات کی ایک مختصر فہرست یہ ہے -

۱: کلاسیک کی نئی دریافت۔
۲: نئی پرانی اصناف پر تنقید — ناول - افسانہ — ڈراما — داستان — انشائیہ — خاکہ — تنقید — سفرنامہ وغیرہ۔
۳: شاعری پر خصوصی تنقید — غزل کی معنویت دورِ جدید میں — غزل کا ماضی وحال — لسانیاتی، فکری اور تہذیبی حوالے سے نئی شاعری کے خدوخال کی دریافت — نثری نظم وغیرہ۔

تنقید میں ہمیں بہت سے رویے تحریکیں اور دبستان نظر آتے ہیں - ان کی مختصر فہرست یہ ہے

۱: کلاسکی رویہ — معروضی جمالیاتی انداز تنقید — اس کے اہم نقاد عابد علی عابد ہیں۔
۲: ترقی پسند تنقید کا دبستان — اس کے اہم نقاد عزیز احمد، ممتاز حسین مجتبیٰ حسین، اختر حسین رائے پوری، عارف عبدالمتین، محمد علی صدیقی، اور علی عباس جلال پوری نظر آتے ہیں۔
۳: نفسیاتی تنقید — اس سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی (شبلی کی حیات معاشقہ) ریاض احمد، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، علی عباس جلال پوری سلیم اختر اور ڈاکٹر محمد اجمل کے نام نمایاں ہیں۔
۴: تہذیبی حوالے سے تنقید کے سلسلے میں چار خصوصی نقطہ ہائے نظر سامنے آئے
۱: سلیم احمد کا پورے آدمی کا نظریہ۔
۲: وزیر آغا کا ارضی و آسمانی حوالے کا نظریہ اور ارضیت پر خصوصی زور
۳: جیلانی کامران کا عجمی اسلامی تہذیب کا نظریہ
۴: سجاد باقر رضوی کا مادری پدری اصول کا نظریہ اور دونوں پر یکساں زور

تہذیب کے حوالے سے عمومی بحث کے حوالے سے دو نقاد اہم ہیں — جمیل جالبی اور فتح محمد ملک - جالبی نے مذہب میں حرکت کو شامل کر کے تہذیب دریافت کی اور فتح محمد ملک نے اسلام کے بین الاقوامی پہلو کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کے قومی حوالے کی تخصیص سے تہذیب دریافت کی۔

ان دونوں نقادوں نے تہذیب اور ادب کے تعلق پر بحثیں اٹھائیں

۵: تاثراتی تنقید کے سلسلے میں عبادت بریلوی کا نام نمایاں ہے۔

۶: اسلامی اور پاکستانی ادب کے حوالے سے نیز ادب میں روایت کی دریافت کے مسئلہ پر محمد حسن عسکری اور ان کے ساتھیوں کا دبستان — اس سلسلے کے چند نام سلیم احمد، سجاد باقر رضوی، شمیم احمد، ممتاز شیریں، مظفر علی سید، سہیل احمد خاں، سراج منیر اور تحسین فراقی شامل ہیں

۷: وجودی دبستان — انیس ناگی، افتخار جالب، جیلانی کامران وغیرہ

۸: تدریسی، تحقیقی تنقید — عبادت بریلوی، ڈاکٹر سید عبداللہ، ابو اللیث صدیقی فرمان فتحپوری خواجہ محمد زکریا، محمد احسن فاروقی، حمید احمد خان، وقار عظیم، ڈاکٹر وحید قریشی

اس فہرست میں بہت سے نقادوں کا نام مختلف دبستانوں میں بیک وقت موجود ہے اس کی وجہ ان کی تنقید کی وسعت ہے۔ بعض نقادوں نے تحقیقی حوالے سے بھی تنقید لکھی اور نفسیاتی حوالے سے بھی۔ مثلاً وحید قریشی کے ہاں یہ دونوں رویے ملتے ہیں۔

سلیم احمد اور سجاد باقر رضوی محمد حسن عسکری کے ساتھ شامل بھی ہیں اور اپنی منفرد پہچان بھی رکھتے ہیں۔ عزیز احمد ایک عرصہ تک ترقی پسندوں میں شامل رہے۔ مگر زیادہ عرصہ ساتھ نہ دے سکے اور انہوں نے تنقید کے لیے انقلابی اقدار سے زیادہ تہذیبی حوالے کی دریافت کو اہم خیال کیا۔ اختر حسین رائے پوری بھی ترقی پسندی سے انحراف کرنے والے ہیں۔ انہوں نے ترقی پسندی کے انتہائی رویوں سے انحراف کر کے جمالیاتی اقدار کی دریافت تک کا دلچسپ سفر کیا۔ محمد حسن عسکری فن برائے فن سے چلے۔ کچھ عرصہ نفسیاتی انداز تنقید اپنایا۔ مگر بالآخر فن میں روایت خصوصاً دینی روایت کی دریافت کی منزل پر جا پہنچے۔ سلیم احمد نے عسکری اور لارنس کا بیک وقت اتباع کیا، اس طرح انہیں میراجی میں پورا آدمی نظر آیا۔

مظفر علی سید بھی لارنس سے متاثر نقاد ہیں، مگر وہ بھی تہذیبی حوالے کو اہم خیال کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ان کے ہاں تجزیاتی انداز بھی ملتا ہے۔

اردو ادب کے اساتذہ نے تنقید میں تحقیقی انداز اپنایا۔ ان میں سے اکثر نے مختلف تنقیدی رویوں کا اشتراک اپنایا اور ادب پارے کی تفہیم، تحسین، اور تنقید کے لئے مختلف علوم کو وسیلہ بنایا۔ ان میں سے بعض اساتذہ نے بہت کم لوگ ناراض کیے،

جیسے ڈاکٹر عبادت بریلوی، اور بعض نے حق بات کہہ کر بہت سوں کی ناراضگی مول لی جیسے مثلاً ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ بعض نقادوں نے مختلف نثری اصناف پر تنقیدی کام کر کے اردو ادب کے طالب علموں کی تعلیمی ضرورتیں پوری کیں مثلاً سید وقار عظیم اور محمد احسن فاروقی نے ناول پر بہت کام کیا۔ سید عبداللہ نے بھی تنقید کے تقریباً ہر موضوع پر بھرپور کام کیا۔

پی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالوں نے بھی تنقید و تحقیق کو آگے بڑھانے میں معاونت کی اس سلسلے کے بعض اہم مقالے یہ ہیں۔

۱: اکبر الہ آبادی : ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔

۲: اردو ادب میں طنز و مزاح : ڈاکٹر وزیر آغا۔

۳: محمد حسین آزاد : ڈاکٹر محمد صادق

۴: محمد حسین آزاد (جلد اول و دوم) : ڈاکٹر اسلم فرخی

۵: ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر : ڈاکٹر محمد اسلم قریشی

۶: نفسیاتی تنقید : ڈاکٹر سلیم اختر

۷: شرر کے تاریخی ناول اور ان کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ : ممتاز منگلوری

۸: اردو ادب کی تحریکیں : انور سدید

ڈاکٹر وزیر آغا اور ان کے گروہ نے انشائیے کی تنقید کے سلسلے میں بہت کام کیا۔ ان کے رفقا میں ایک اہم نام انور سدید کا ہے جبکہ ان کے مخالفین میں اہم نام سلیم اختر کا ہے۔ اس مخالفت نے بھی اردو ادب کے تنقیدی سرمائے میں بہت اضافہ کیا۔ جس میں کچھ زندہ رہنے والا سرمایہ بھی ہے۔

پاکستانی تہذیب کے حوالے سے بہت بحث رہی۔ ترقی پسندوں نے تہذیب کی الگ تعریف دریافت کرنے کی سعی کی۔ انہوں نے اپنی تعریف میں علاقوں اور طبقات کو بنیادی اہمیت دی۔ ان کے مقابل میں نفسیاتی نقادوں نے خصوصاً ژنگ سے متاثر نقادوں نے پاکستانی قوم کو ایک اکائی تصور کیا اور اس کا اجتماعی لاشعور دریافت کرنے کی کوشش کی۔ البتہ اس سلسلے میں بعض نے آسمانی اقدار کو اور بعض نے زمینی اقدار کو اہمیت دی۔ جبکہ بعض نے دونوں کو یکساں حیثیت عطا کی۔

۱۹۶۰ کی دہائی میں نئی شاعری کا مسئلہ پیدا ہوا۔ افتخار جالب، انیس ناگی اور جیلانی کامران

اکٹھے چلے تھے مگر جلد ہی الگ الگ ہو گئے ۔ جیلانی کامران نے عجمی اسلامی تہذیب کو اپنی تہذیبی قومیت قرار دیا جبکہ افتخار جالب اور انیس ناگی کے ہاں فرد اور بین الاقوامیت کے درمیان کوئی قومیت حائل نہیں ۔ انہوں نے وجودی نقطۂ نظر اپنایا افتخار جالب نے " نئی لسانی تشکیل " کے حوالے سے زبان کی توڑ پھوڑ کے سلسلے میں انتہائی رویہ اپنایا ۔ اس سلسلے کا ایک مثبت پہلو یہ تھا کہ ان لوگوں کی بدولت مقامی زبانوں کے الفاظ شاعری میں داخل ہوئے ۔ ان حضرات نے شاعری کی تفہیم کے لیے شعری کشف کی دریافت کو ضروری قرار دیا ۔ ایک وقت آیا کہ افتخار جالب ترقی پسندوں سے جا ملے اور صرف انیس ناگی رہ گئے جو ملٹی نیشنل کلچر کے حوالے سے تنقیدی و تخلیقی کام کرنے کے لیے اکیلے رہ گئے ۔

۱۹۵۸ء میں ترقی پسند تحریک پر پابندی نے ترقی پسندی کے لیے مشکلات پیدا کر دیں بہت سے ترقی پسند اعلیٰ ملازمتوں کے لیے اس تحریک کو چھوڑ گئے ۔ مگر محمد علی صدیقی ، علی عباس جلالپوری اور مجتبیٰ حسین کی موجودگی میں اس تحریک کو بانجھ نہیں کہا جا سکتا ۔ محمد علی صدیقی نے کروچے پر قابلِ ذکر کام کے ساتھ ساتھ ترقی پسند حوالے سے قابلِ ذکر مضامین لکھے ، علی عباس جلالپوری نے اقبال کا " علم الکلام " میں رومانوی انداز پر کڑی تنقید کی اور تنقید کی علمی جہت میں گراں قدر اضافہ کیا ۔ مجتبیٰ حسین نے بہت سے شاعروں پر قابلِ ذکر مضامین لکھے ۔

علی عباس جلالپوری بنیادی طور پر فلسفی ہیں مگر ادب میں بھی ایک قابلِ ذکر نقاد ہیں ۔ ڈاکٹر محمد اجمل بنیادی طور پر ماہرِ نفسیات ہیں ، لیکن ادبی تنقید کے سلسلے میں بھی انہوں نے بہت کام کیا ۔ ویسے نفسیاتی تنقید کے سلسلے میں مقدار کے لحاظ سے سلیم اختر نے سب سے زیادہ کام کیا ۔

پاکستان میں دو شاعر خصوصی طور پر نقادوں کا موضوع رہے ـــــ اقبال اور غالب ـــــ ترقی پسند ، محقق نقاد ، نفسیاتی نقاد غرض ہر گروہ کے نقاد نے ان دونوں شعراء پر بہت کام کیا ویسے میر پر بھی اس دوران میں قابلِ ذکر کام ہوا ۔ مجید امجد پر خواجہ محمد زکریا نے وقیع کام کیا ۔ مجید امجد پر اور بہت سے نقادوں نے بھی تنقیدی کام کیا ـــ سہیل احمد خان وزیر آغا ، منظر علی سید کے مجید امجد پر مضامین بلاشبہ اہمیت رکھتے ہیں مگر خواجہ محمد زکریا ، نے مجید امجد کا TALENT دریافت کرنے میں سب سے زیادہ محنت کی ۔

ہمارے نقادوں نے مشرق اور مغرب کے تنقیدی معیاروں کے ساتھ ساتھ مغرب کے بہت سے نقادوں سے استفادہ کیا۔ بعض نقادوں نے خصوصی طور پر مغربی تنقید کو اس کے تاریخی تناظر میں اردو ادب کے قارئین سے متعارف کرایا۔ ان میں سے ..... سجاد باقر رضوی (مغرب کے تنقیدی اصول)، جمیل جالبی (ارسطو سے ایلیٹ تک)، ہادی حسین (مغربی شعریات) اور نظیر صدیقی (ادب کے مغربی دریچے) قابلِ ذکر ہیں۔

تنقید کی ایک جہت اردو اور فارسی کے عظیم نام "امیر خسرو" کے عظیم کام کی دریافت ہے۔ یہ کارنامہ اقبال صلاح الدین کا ہے۔ انہوں نے امیر خسرو کو کئی حوالوں سے دریافت کیا ہے۔ ان کی غزلیات اور قصائد کی ترتیب و تدوین کے بعد ان کا اہم کارنامہ "خسرو شیریں زبان"، "خسرو کی پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں"، "خسرو دوسروں کی نظر میں" ہیں

کلاسیکی اردو، فارسی ادب کے اس رجلِ عظیم کی دریافت نے اردو زبان کے لیے کئی نئی جہات کشادہ کر دی ہیں۔

تنقیدی اصطلاحات کی تشریحی لغات کا قرضہ ہمیشہ سے اردو ادب کے نقادوں کے سر تھا اس قرض کو اتارنے کا کام ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے کیا۔ وہ اس سے پہلے بہت سے تحقیقی مضامین لکھ چکے تھے، جو ان کی وسعت علمی اور ادبی ذوق کے آئینہ دار تھے کہ انہوں نے "کشاف تنقیدی اصطلاحات" لکھ کر عظیم کارنامہ انجام دیا۔ یہ کتاب اُن کی کتاب "تنقیدی اصطلاحات کا تعارف" کا تخفیفی ایڈیشن ہے۔ بہرحال یہ کتاب اردو تنقید میں ایک کارنامے سے کم نہیں۔

دینی ادب

قیام پاکستان کے بعد نئی سلطنت کو اسلامی خطوط پر ڈھالنے کے لیے بہت سے علمائے دین سامنے آئے۔ انہوں نے اسلامی طرز زندگی اور دین اسلام کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔ ان علمائے کرام میں سے بعض نے جدید افکار کا بھی خاصا مطالعہ کیا۔ مگر ان میں سے کوئی بھی علامہ اقبال، علامہ مشرقی، مولانا ابوالکلام آزاد، اور مولانا عبیداللہ سندھی کی کمی پوری نہ کر سکا۔

مولانا ابوالاعلیٰ مودودی (۱۹۰۳ء — ۱۹۷۹ء) نے بے شمار کتب تصنیف کیں۔ انہوں نے اسلام کو ایک مکمل نظام کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ایک نیا علم الکلام پیش کیا۔ جس نے بنیاد پرستی کو فکری بنیاد مہیا کی۔ ان کے ہاں خطابی دلائل اور الزامی جوابات کے ذریعے مغربی افکار کو رد کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے ہاں سادہ اور سلیس زبان ملتی ہے جو فکری بہجت مہیا کرتی ہے۔ مولانا مودودی نے شبلی کے انداز بیان کو، جو ابوالکلام کی ترجمان القرآن میں ایک نئی وسعت سے آگے بڑھا تھا، کو مزید ترقی دی۔ ان کی صاف ستھری اور نکھری ہوئی اردو میں طنز و مزاح روز مرہ اور محاورہ کے سہارے دلکشی پیدا کی گئی ہے۔ مولانا کی اہم تصانیف میں "خلافت و ملوکیت"، "تحریک آزادی ہند اور مسلمان"، "دینیات"، "اسلامی ریاست"، "تفہیم القرآن"، "تفہیمات" اور "تنقیحات" شامل ہیں۔ مولانا مودودی کے ہاں عنوانات کا تنوع ملتا ہے۔

غلام احمد پرویز (۱۹۰۳ء — ۱۹۸۲ء) نے علامہ مشرقی اور علامہ اقبال کے افکار کو نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ البتہ پرویز نے علامہ اقبال کے تصوف کی تردید کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کی۔ پرویز صاحب کے ہاں نظام ربوبیت کے معاشی فلسفے اور مرکز ملت کے سیاسی فلسفے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اول الذکر نظریہ اشتراکیت کے قریب ہے۔ جب کہ مؤخر الذکر آمریت کے قریب ہے۔ پرویز صاحب نے ڈاروِن کے ارتقا کی تھیوری کو آیاتِ قرآنی سے جواز بخشا اور معجزات کے بارے میں سرسید کے نقطۂ نظر کو پوری تفصیل سے پیش کیا۔ ان کی چند اہم کتابیں یہ ہیں: "من و یزداں"، "ابلیس و آدم"، "جوئے نور"، "برق طور"، "شعلۂ مستور"، "معراج انسانیت"، "شاہکار رسالت"، "انسان نے کیا سوچا"۔

"اسلام کیا ہے"، "نظام ربوبیت"، "جہانِ فردا"، "لغات القرآن"، "مفہوم القرآن"، "تبویب القرآن"، "مطالب الفرقان"، "سلیم کے نام"، "طاہرہ کے نام" وغیرہ۔ پرویز صاحب کے ہاں علامہ مشرقی کے انداز بیان کی آسان صورت ملتی ہے۔ علامہ مشرقی کا انداز بیان پیچیدہ اور ثقیل تھا۔ پرویز نے اسے شعریت، سلاست اور سادگی سے آشنا کر دیا۔ پرویز کے ہاں خوبصورت تراکیب دلکش انداز میں ملتی ہیں۔ ان کا انداز بیان ٹھوس علمی مضامین کو دلکش پیرائے میں بیان کرنے کے لیے بہت موزوں ہے۔

پروفیسر محمد سرور جامعی (۱۹۰۶ء-۱۹۸۳ء) جامعہ ملیہ کے سابقہ استاد اور مولانا عبیداللہ سندھی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے مولانا سندھی کے افکار اور تعلیمات کے ساتھ ساتھ ان کے فکری امام شاہ ولی اللہ کو اردو میں متعارف کرانے کے لیے بہت کام کیا ان کی چند اہم تصانیف یہ ہیں:

"مولانا عبیداللہ سندھی"، "افادات و ملفوظات"، "ارمغان شاہ ولی اللہ"، "تحریک جماعت اسلامی"، "تحریک اسلامی اور اسلامی دستور"، "مشاہدات و معارف"، "تصوف کے آداب اشغال اور ان کا فلسفہ"، "تصوف کا فلسفہ تاریخ" وغیرہ ___ محمد سرور کے ہاں ایک وسیع کینوس میں تجربے اور مشاہدات کی سعی ملتی ہے۔ ان کے ہاں روشن فکری، اور بے تعصبی ہے۔ وہ تاریخی عوامل کی اہمیت کے بہت حد تک قائل نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں سادہ، سلیس اور علمی موضوعات کے لیے موزوں زبان ملتی ہے۔ ان کی نثر میں بنیادی اہمیت مفہوم اور مطالب کی ہے اس لیے ان کی نثر میں دلکشی کا زیادہ اہتمام نہیں ملتا، مگر ان کی نثر قاری کے لیے بوجھ بننے کی بجائے دلکشی کا سامان لیے ہوئے ہے۔

خلیفہ عبدالحکیم (۱۸۹۵ء-۱۹۵۹ء) ایک عالم، فلسفی اور مفکر تھے۔ انہوں نے اقبال، رومی، اور اسلام پر بہت کام کیا۔ ان کی چند اہم کتب یہ ہیں:

"حکمت رومی"، "تشبیہات رومی"، "اسلام کا نظریۂ حیات"، "افکار غالب" اور "فکر اقبال"۔ ان کے ہاں مطالعے کی وسعت، ذہن کا پھیلاؤ۔ اور فلسفیانہ اندازِ فکر ملتا ہے۔ ان کے ہاں بے تعصبی اور خلوص ملتا ہے۔ ان کا ایک کارنامہ ادارہ ثقافت اسلامیہ کا قیام بھی ہے۔

مولانا محمد حنیف ندوی (۱۹۰۷ء-۱۹۸۷ء) ادارہ ثقافت اسلامیہ کے مصنفین میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ ان کی اہم تصانیف یہ ہیں "افکار غزالی"، "تعلیمات غزالی"، "مسلمانوں

کے عقائد و افکار"، "مطالعۂ قرآن"، "مطالعۂ حدیث"، "مسئلہ اجتہاد"، "عقلیات ابن تیمیہ"، "سراج البیان"، "اساسیات اسلام"، "افکار ابن خلدون"، "لسان القرآن"۔ مولانا کے ہاں شبلی کے انداز بیان کا تتبع ملتا ہے۔ وہ سادگی کے ساتھ دلکشی اور دلچسپی کا سامان پیدا کرتے ہیں۔ مولانا کے ہاں بھی بے تعصبی اور روشن فکری ملتی ہے۔ مولانا کے ہاں عرف اور "ضرورت" کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ تاریخی تقاضوں اور عوامل کی نفی کرنے کی بجائے اثبات کے قائل ہیں۔ اس لئے وہ مختلف افکار و علوم کی تردید کی بجائے ان سے استفادہ کرتے نظر آتے ہیں۔

امین احسن اصلاحی (پ: ۱۹۰۴ء) کا اہم کارنامہ ان کی تفسیر "تدبر قرآن" ہے۔ تدبر قرآن میں ربط آیات اور ربط سور کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ تدبر قرآن میں بعض لغوی مباحث بھی بہت خوب ہیں۔ مولانا اصلاحی مولانا شبلی کے شاگرد مولانا حمید الدین فراہی کے شاگرد ہیں۔ مگر مولانا اصلاحی کے ہاں شبلی کا سا دلکش انداز بیان نہیں ملتا۔ ان کے ہاں سادگی ہے اور بنیادی اہمیت مفاہیم اور مطالب کو حاصل ہے۔

مولانا محمد جعفری پھلواری (۱۹۰۳ء-۱۹۸۲ء) نے "مقالات"، "اسلام دین آسان"، "مقام سنت"، "انتخاب حدیث"، "پیغمبر انسانیت"، "اسلام اور فطرت"، "اسلام اور موسیقی" وغیرہ کئی کتابیں لکھیں۔ ان کے ہاں روایت اور عقل کے تطابق کی ایک صورت ملتی ہے۔

مفتی محمد شفیع (۱۸۹۷ء-۱۹۷۶ء) کا اہم کارنامہ ان کی تفسیر قرآن، "معارف القرآن" ہے۔ وہ بنیادی طور پر فقیہہ تھے۔ انھوں نے ایک فقیہہ کے طور پر قرآن مجید کی ایک خوبصورت تفسیر لکھنے کی کامیاب کوشش کی۔ ان کی تفسیر ان کی سادہ نثر کا عمدہ نمونہ ہے۔ سادگی اور سلاست ان کی نثر کے بنیادی اوصاف ہیں۔ انھوں نے بے شمار موضوعات پر کئی کتابیں لکھیں۔ ان کے فتاویٰ کے مجموعے "جواہر الفقہ" کے نام سے مرتب ہوئے۔

مذکورہ مصنفین کے علاوہ بہت سے مصنفین نے دین اسلام کے مختلف پہلوؤں پر لکھا جدید طرز کے علماء میں محمد مظہر الدین صدیقی اور قدیم طرز فکر کے علماء میں مولانا ادریس کاندھلوی مولانا بدر عالم مہاجر مدنی وغیرہم کے نام نمایاں ہیں۔

حال ہی میں پروفیسر محمد طاہر القادری اس میدان میں داخل ہوئے ہیں جو اپنی ہنگامی

اور بسیار نویسی کی وجہ سے اہم ہو گئے ہیں۔ ان کی ایک قابل ذکر تصنیف "اسلامی فلسفہ زندگی" ہے۔ ان کے ہاں مشکل الفاظ کے استعمال نے ان کو اپنے دور کے دوسرے لکھنے والوں سے منفرد کر دیا ہے۔ ڈاکٹر اسرار احمد نے بھی اسلام کے بارے میں بہت سے مضامین اور مقالات لکھے ہیں۔ وہ اپنے سادہ انداز بیان کی وجہ سے اپنے قارئین میں آسانی سے پڑھے اور سمجھے جاتے ہیں۔

دینی ادب کی ایک جہت علماء اور صوفیاء کی سوانح نگاری ہے۔ اس سلسلے کا وقیع کام اقبال صلاح الدین نے کیا۔ انہوں نے "حضرت بو علی قلندر"، "سیرت شیخ احمد سرہندی" اور "حضرت نظام الدین اولیا"، لکھیں۔ انہوں نے سادہ مگر خوبصورت انداز بیان کے ذریعے اپنے ممدوحین کی شخصیات کی زندگی کی بھرپور تصویر پیش کرنے کی سعی کی ہے۔

علماء کی سوانح نگاری کے سلسلے میں بہت کام ہوا مگر بیشتر کتب "کتاب المناقب" "غیر مدلل مداحی" اور "ایک رخی تصویر" سے آگے نہ بڑھ سکیں۔

تنقیدی مطالعے

انتخاب کلامِ میر —— ایک مطالعہ

میر تقی میر اردو کے وہ خوش قسمت شاعر ہیں جنہیں خدائے سخن کہا جاتا ہے۔ یہ خراجِ عقیدت اردو شاعری کے قاری کی طرف سے بھی ہے اور اردو کے معروف شعراء کی جانب سے بھی، یہاں تک کہ "کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیان اور" کہنے والے شاعر غالب نے بھی یہ کہہ دیا:

آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

میر کی عظمت فکری و فنی اور لسانی دونوں سطحوں پہ دریافت کی گئی۔ مگر ان کی عظمت کا راز کس بات میں پوشیدہ ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے اس مرکزی نقطے کو دریافت کرنا ضروری ہے جو میر کی شاعری کی روح ہے۔ اردو کی بیشتر شاعری جنوبی ایشیاء کے ماحول میں تخلیق ہوئی مگر اس کے مزاج میں عجمی اسلامی تہذیب کی روایت رچی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اس کا ماحول عجمی اسلامی تہذیب کا ماحول ہے۔ اردو شاعری کی ابتدائی نشوونما دکن میں ہوئی، جہاں اس کے مزاج میں خالص ہندویت تھی۔ دھرتی کی بُوباس اس قدر بوجھل تھی کہ اس دور کی شاعری کو دکن کے ماحول اور اپنے مخصوص دور سے ماوراء ہونے کا بہت کم موقعہ میسر آیا۔ دکن کے شاعر ولی وہ خوش نصیب شخص ہیں جنہوں نے شمالی ہند میں اردو شاعری کو متعارف کرایا اور اس کے ساتھ ہی فارسی سے استفادہ کی ابتداء بھی کی۔ مگر اُن کا دائرۂ کار محدود اور کینوس مختصر ہے۔ جبکہ میر تقی میر کا کینوس اتنا ہی وسیع ہے جتنی خود زندگی۔ نیز ولی کو وہ تو ڑ پھوڑ دکھائی نہ دی جو کچھ کہ دیکھنا میر کا مقدر تھا۔

میر تقی میر کے ہاں شاعری کی ہندی اور عجمی روایت گلے ملتی دکھائی دیتی ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کو عمودی اور اُفقی دونوں اعتبار سے وسعت بخشی۔

میر تقی میر شمالی ہند کے اوّلین شاعروں میں تھے، اس لیئے ان کا عمل دوہرا تھا۔ انہوں نے شاعری بھی کی اور شاعری کے لیے زبان بھی دریافت کی۔ اس حوالے سے

انہوں نے شاعری کی ایرانی اور ہندی روایت کو مدِ نظر رکھا۔ ایک طرف انہوں نے اردو میں مقامی زبانوں کے بے شمار الفاظ استعمال کیے اور دوسری طرف انہوں نے بہت سے فارسی محاورات کے تراجم اردو میں رائج کیے، اِن میں سے بعض ایسے تراجم ہیں جو اردو میں عام استعمال ہوتے ہیں۔

میر تقی میر کی خوش قسمتی کا پہلو یہ تھا کہ میر کے زمانے میں اُردو جامع مسجد کی سیڑھیوں سے دربار کی طرف جا رہی تھی۔ ابھی تک سند کے لیے لغات کی بجائے جامع مسجد کی سیڑھیوں کے نیچے کے لوگوں کی بول چال کا سہارا لیا جاتا تھا۔ بول چال کی زبان میں دھرتی کی بُوباس کا ہونا محتاجِ دلیل نہیں ۔ میر نے بھی بول چال کی زبان میں ہی شاعری کی، اِس لیئے اُن کے ہاں بھی دھرتی کی خوشبو رچ بس گئی۔

میر تقی میر نے عروض کے اعتبار سے بھی دھرتی سے پہلو تہی نہ کی۔ اردو میں فارسی عربی عروض ہی زیادہ تر استعمال ہوئے مگر میر نے فارسی کی وہ بحریں استعمال کیں جو سنسکرت سے قریب ہیں یا وہ فارسی بحریں استعمال کیں جن میں اردو اور مقامی زبانوں کے الفاظ ادا ہو سکیں۔ میر کی بعض غزلیں گیتوں کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔ ان غزلوں میں بھگتی تحریک کے شعرلو کے دوہوں کا مزاج جھلکتا ہے۔ انہیں اکتارے پہ گایا جائے، تو یہ صوفیوں کے حال وقال سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے ان غزلوں کو میر کے ادھورے گیت کہا ہے۔ ڈاکٹر صاحب اس قسم کی غزلوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "یہ غزل کے مروجہ اسالیب کے خلاف بغاوت سی ہے کہ غزل کے سے "اونچے" اور خالص ادیبانہ اور شاندار قسم کے معروف اسالیب کی بجائے عام لوگوں کی وہ باتیں بیان کی گئی ہیں، جن سے دبستانی غزل گوئی نے کبھی اعتنا نہیں کیا۔"

(نقدِ میر، صفحہ ۲۱۶)

میر نے اس قسم کی بحریں کیوں استعمال کیں؟ اسکی وجہ یہ ہے کہ میر جس قسم کا ماحول اور جس قسم کا کردار پیش کرنا چاہتے ہیں، وہ خالص ہندوستانی ماحول کی پیداوار ہے، جس کا تصوف "دبستان المذاہب" کا تصوف نہیں بھگتوں اور مقامی صوفیوں کا تصوف ہے۔ اس قسم کی غزلوں میں جنگل، جوگی، بستی، سفر، جوگ بجوگ کی کیفیات محسوس اور ٹھوس صورت میں پیش کی

گئی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ریگستان میں جا کے رہیں یا سنگستان میں ہم جوگی
رات ہوئی جس جاگہ ہم کو، ہم نے وہیں بسرام کیا
کیا کہیے کچھ بن نہیں آتی، جنگل جنگل ہو آئے
چھاؤں میں جا کے ببولوں کی ہم عشق و جنوں کو رو آئے
جب تھے سپاہی اب ہیں جوگی، آہ جوانی یوں کاٹی
اتنی تھوڑی شب میں ہم نے کیا کیا سوانگ بنائے ہیں۔

ان بحروں میں اشعار کا ماحول اور اس کے اظہار کے لیے لفظیات خالص ہندوستانی ہیں۔ اُن کی تشبیہات اور تکلف و بے تکلفی کے انداز، دُکھ اور رنج کے اظہار کے انداز اور ان کے لیے استعمال ہونے والے الفاظ، مخاطبت کے لیے مستعمل الفاظ سب ہندوستانی ہیں اس انداز کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم، پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم
آن لگے ہیں گور کنارے، اس کی گلی میں جا جا ہم
ہا ہا ہی ہی کر ٹالے گا اس کا غرور دو چنداں ہے
گھگھیانے کا اب کیا حاصل، یونہی کرے ہیں ہاہا ہم
میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے
عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیونکر کاٹیں ہا ہا ہم
جوشِ غم اُٹھنے سے اِک آندھی چلی آتی ہے میاں
خاک سی مونہہ پر میرے اس وقت اُڑ جاتی ہے میاں

میر کے ہاں بہت سی ایسی بحریں استعمال ہوئی ہیں، جنہیں غالب یا اقبال نے ہاتھ نہیں لگایا۔ آزاد تر شاعروں نے بھی انہیں کم ہی ہاتھ لگایا۔ یہ بحریں ہندوستانی مزاج اور فضا سے میر کی وفا کا ثبوت ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"ملکی زندگی، ملکی مزاج اور ملکی طبائع سے یہ اعتناء میر کی عام شاعری اور غزل کا بھی خاصہ ہے، وہ میر پہ ہندی روایات کے اثرات کی قوی شہادت ہے —— یہ مقامی اور سچے اور عزیزانہ پیرائے اور دیہات

و قصبات کی زندگی اور گیتوں سے اِن کی اِن غزلوں کی قربت ظاہر کرتے ہیں۔"
(نقد میر، صفحہ ، ۳۱۶)

میر تقی میر کے ہاں ہندوستانی حوالے کے ساتھ ساتھ فارسی شاعری کا حوالہ بھی موجود ہے۔ شاعری کی ایرانی روایت سے بھی انہوں نے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ دراصل اُردو غزل کو فارسی غزل کی پانچ سو سالہ روایت ورثے میں ملی تھی۔ اس روایت کو ہندوستان کے فارسی شاعروں نے اور مضبوط کر دیا تھا۔ جنہوں نے شاعری کو دور از کار تشبیہات اور بعید از فہم تخیل سے بنایا سجایا تھا۔ اس سلسلے کی ایک اہم شخصیت بیدل ہیں۔ میر تقی میر نے بھی فارسی روایت کو قبول کیا یاد رہے کہ میر نے ایک دیوان فارسی میں بھی یادگار چھوڑا ہے۔ مگر میر کے ہاں فارسی اثر ہندوستانی اثر کے ساتھ پہلو بہ پہلو موجود رہے۔ مثلاً:

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

مگر کبھی کبھی خالص فارسی اثرات کے حامل شعر بھی کہہ جاتے ہیں:

دل کا مطالعہ کر اسے آگہ حقائق
ہیں فنِ عشق کے بھی مشکل بہت دقائق

مگر یہ اُن کا عمومی رویہ نہیں ہے۔ فارسی انہوں نے سیکھی تھی اور اردو ان کی شخصیت کا حصہ تھی۔ انہوں نے تحصیل شدہ علم پر انحصار کرنے کی بجائے اپنے محیط ماحول، عصر اور شخصیت کے انعکاس کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا۔ علم کے بارے میں اُن کا رویہ یہ رہا:

تحصیل علم کرنے سے دیکھا نہ کچھ حصول
میں نے کتابیں رکھیں اُٹھا گھر کے طاق میں

فارسی الفاظ کے استعمال کے بارے میں بھی اُن کا رویہ یہ رہا کہ انہیں اپنے ہندوستانی مزاج سے ہم آہنگ کر لیا۔ اُن کے ہاں فارسی لب ولہجے کی بجائے ہندوستانی لہجہ موجود ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے اہلِ دہلی کے محاورے کو سند مانا اور شاعری کی بنیاد بنایا۔

کلچر کے سلسلے میں ہمیں ہر معاشرے میں دو روپ ملتے ہیں۔ ایک اوپری طبقے کا کلچر جسے عموماً کلاسیک ظاہر کرتا ہے۔ دوسرا عوام کا کلچر جسے لوک ادب ظاہر کرتا ہے۔ ہندوستان میں فارسی کو وہی مقام حاصل رہا ہے، جو کسی بھی قوم میں کلاسیکی ادب

کو حاصل ہوتا ہے۔ میر نے فارسی ادب سے بغاوت کر کے اور فارسی کے ایرانی لہجے سے بغاوت کر کے جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان کو مستند زبان سمجھ کر جس قسم کی شاعری کی، یہ ایک بہت بڑی بغاوت تھی۔ یہ اشرافیہ سے عوام تک کی طرف ایک لاشعوری سفر تھا۔ اس کے علاوہ چند ایک دوسری باتیں اس بغاوت کی شدت کو نمایاں کر رہی تھیں ان میں سے ایک تحریر کا ترنم تھا، جو عوامی لب ولہجے کے قریب تھا۔ دوسری ان کی تشبیہات اور لفظی تصویریں ہیں انہوں نے تشبیہات اور لفظی تصویروں کے سلسلے میں فارسی شاعری کی احسان مندی قبول کرنے کی بجائے اپنے گرد وپیش سے تاثر قبول کیا۔ اُن کے ہاں مکڑی کے جالوں، چارپائیوں مفلس کے چراغوں، قبروں سے اُٹھنے والے دھوئیں، بگولوں، ٹوٹے ہوئے مکانوں اور سکھوں، مرانٹھوں کا ذکر بڑی بے تکلفی اور فطری انداز میں ملتا ہے۔

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
اِلّا کھینچ بغل میں تجھ کو، دیر تلک ہم پیار کریں

سنا ہے حال ترے کشتگاں بیچاروں کا
ہوا نہ گور گڑھا ان ستم کے ماروں کا

ملا ہے خاک میں کس کس طرح کا عالم یاں
نکل کے شہر سے ٹک سیر کر مزاروں کا

میر کی عظمت کے اس مرکزی نقطے سے پھوٹنے والا دوسرا حوالہ میر کے ہاں اسلوب کے تنوع اور انداز کی بوقلمونی ہے۔ اس طرح میر وہ عظیم سرچشمہ بن گئے ہیں، جن سے بعد میں آنے والے شاعروں نے استفادہ کیا۔ بعض ایسے شاعروں کے ہاں میر کے اثرات یا میر سے یکسانی ملتی ہے، جو مزاجاً میر سے مختلف تھے۔ مثلاً اقبال میر کی بجائے سودا سے قریب ہیں مگر اقبال کے ہاں بھی میر سے حیرت انگیز یکسانیت دریافت کی گئی ہے۔ یہاں تک کہ جدید شاعری کا سرچشمہ بھی میر کی شاعری میں دریافت کیا گیا ہے۔ غالب کے ہاں بھی میر کے ساتھ مماثلت ملتی ہے۔ غالب کے ہاں میر کی ہم طرح غزلیں ہی نہیں بے شمار لفظوں جملوں، اسالیب کا اشتراک بھی ملتا ہے۔ دونوں کے ہاں نقطہ نظر کا کلی یا جزوی اشتراک بھی موجود ہے۔ مثلاً میر کا شعر ہے:

؎ مجھ سے کیا جو یار نے جاتے ہیں ہوش کس طرح
دیکھ کے میری بیخودی چلنے لگی ہوا کے یوں

غالب کا شعر ہے :

؎ غنچہ ناشگفتہ کو دُور سے مت دکھا کے یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں مونہہ سے مجھے بتا کے یوں

میر سے غالب کی یکسانیت کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے نقد میر میں دو ابواب رقم کیے ہیں۔ میر کی اقبال سے مماثلت کے سلسلے میں ناصر کاظمی نے اپنے مضمون "میر ہمارے عہد میں" میں بہت سی مثالیں پیش کیں چند ایک ملاحظہ ہوں :۔

اقبال	میر
عشق دم جبرئیل عشق دم مصطفےٰ	عشق تھا جو رسول ہو آیا ،
عشق خدا کا رسول عشق خدا کا کلام	اُن نے پیغام عشق پہنچایا ،
ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے۔	برسوں لگی رہی ہیں جب مہر و ماہ کی آنکھیں ،
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا۔	تب ہم سا کوئی صاحبِ نظر بنے ہیں ،
اِک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے	خوش ہیں دیوانگی ! میر سے سب ،
اِک جنوں ہے کہ باشعور نہیں	کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

جدید شاعروں، جدید تر شاعروں سب نے میر کے اسالیب سے استفادے کی کوشش کی۔ اِسی طرح رنگ میر شارع عام کی طرح ہو گیا ہے۔ میر کی عظمت کا یہ حوالہ کہ اُن کے ہاں اسالیب کا تنوع ملتا ہے، دراصل زندگی کے سارے رنگوں کو جذب کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ میر نے مطالعے سے متاثر ہو کر شاعری نہیں کی، زندگی سے متاثر ہو کر شاعری کی ہے۔

میر کی عظمت کا ایک حوالہ اُن کے ہاں اکائی کا اثبات ہے۔ انہوں نے اپنے ذاتی غم اور اجتماعی غم کو ایک بنا لیا تھا۔ دل اور دہلی ایک دوسرے کے نمائندہ ہو گئے ہیں، عاشق آدم ہو گیا ہے اور آدم عاشق ہو گیا ہے۔

میر اُردو کے وہ خوش قسمت شاعر ہیں، جنہیں اکثر بڑے شاعروں نے خراجِ عقیدت کرنے میں بخل سے کام نہیں لیا۔

میر کی یہ عظمت صرف فکری و فنی سطح پر ہی نہیں، لسانی سطح پر بھی موجود ہے۔

لسانی سطح پر میر کا کارنامۂ خاص یہ ہے کہ ریختہ جو ولی دکنی کے ساتھ دلی آئی تھی، میر نے اس زبان کو عوام اور خواص دونوں میں مقبول بنادیا۔

اب تک میر کا بنیادی رویہ اور کارنامۂ خاص زیرِ بحث رہا ہے۔ اب میر کی شاعری کی ایک اور مرکزی صفت کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ میر کے ہاں زندگی کی ایک وحدت ملتی ہے۔ انہوں نے ذاتی غم کے گرد دنیا بھر کے غم جمع کر کے ایک بڑا کُل مرتب کیا ہے۔ یہ کُل ان کی ذات اور ان کے عہد کا عکاس ہے۔ میر کو بھی دکھوں کا سامنا تھا۔ حالات نے انہیں کچل دیا تھا۔ اُن کے عہد کا انسان بھی کچلا ہوا تھا۔ اُن کے عہد کا انسان اپنا کھویا ہوا وقار واپس مانگتا ہے۔ وہ دوسروں کا انکار نہیں کرتا، اپنا اقرار کرانا چاہتا ہے۔ دوسروں کا انکار بغاوت اور احتجاج کے بلند لہجے کو جنم دیتا ہے جبکہ اپنی ذات کی شکست و ریخت کے دُکھ کا اظہار اور دوسروں سے اپنی ذات کا اقرار کرانا ہلکی سی طنز اور ہلکے ہلکے احتجاجی لہجے پر جاکر رُک جاتا ہے۔ مگر اس احتجاج میں دوسروں کا اقرار ہے۔ میر کے عہد کا انسان اپنی سماجی شخصیت کھو چکا ہے کیونکہ سیاسی نظام زوال پذیر ہے۔ سماجی نظام بھی ٹوٹ پھوٹ رہا ہے۔ اس صورتِ حال میں حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنا ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔ میر کے ہاں یہ مسئلہ پوری شدت سے موجود ہے۔ اسی لیے تو اُن کے ہاں محبوب کی حیاتیاتی شخصیت اور بشری سطح موجود رہتی ہے، چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

قوت کی بیرانہ سر دلی میں حیرانی ہوئی
اب کے جو آئے سفر سے خوب مہمانی ہوئی

جن کو خدا دیتا ہے، سب کچھ وے سب کچھ دیتے ہیں
لُوبی لنگوٹی پاس اپنے ہم اس پہ کیا انعام کریں

اے حب جاہ والو، جو آج تاجور ہے
کل اس کو دیکھو تم، نہ تاج ہے نہ سر ہے

میر کا حیاتیاتی زندگی سے یہ رابطہ اُن کے سماجی شعور کو بڑھانے کا باعث ہوا۔ اُن کے ہاں بعض ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے اُن کے گہرے سماجی و سیاسی شعور کا علم ہوتا ہے۔

نہ مل میر اب کے امیروں سے تو
ہوئے ہیں فقیر ان کی دولت سے ہم

اُردو شاعری نے محبوب کو ہمیشہ بادشاہ کے روپ میں دیکھا۔ میر کے عہد میں بادشاہ یا تو مقتول تھا یا حملہ آور اور قاتل و سفاک۔ محبوب بر سرِ تخت بادشاہ کی شکل میں ہی دیکھا گیا ہے۔ میر نے بھی اُسے بر سرِ تخت بادشاہ کے روپ میں دیکھا، تو انہوں نے اپنے عہد کے اُن سفاک اور حملہ آور بادشاہوں کی صورت بہت خوبی سے پیش کر دی۔ یہ بھی اُن کے سیاسی شعور ہی کا نتیجہ ہے:

جہاں کو فتنے سے خالی کبھو نہیں دیکھا
ہمارے وقت میں تو آفتِ زمانہ ہوا
تیغ ہاتھ میں، مستی سے لہو سی آنکھیں
سج تری دیکھ کے، اے شوخ! حذر، ہم نے کیا
سواری اُس کی ہے سرگرمِ گشتِ دشت مگر
کہ خیرہ تیرہ نمود اک غبار ہے آج

○

جفائیں دیکھ، یہاں بے وفائیاں دیکھیں
بھلا ہوا کہ تیری سب برائیاں دیکھیں
حاکمِ شہرِ حسن کے ظالم کیونکر ستم ایجاد نہیں
خون کسی کا کوئی کرے واں، داد نہیں فریاد نہیں

میر نے جس طرح بادشاہ کا سفاک چہرہ محبوب کے حوالے سے بیان کیا ہے، ایسے ہی انہوں نے دل کو دلی کا استعارہ بنا کر دلی کی تباہی کا تذکرہ کیا ہے:

دل جو تھا ایک آبلہ پھوٹا گیا
رات کو سینہ بہت کوٹا گیا
میں نہ کہتا تھا کہ مونہہ کر دل کی اور
اب کہاں وہ آئینہ ٹوٹا، گیا
دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

میر کی شاعری کی عظمت کا تیسرا پہلو اُن کے ہاں انسانی حوالہ غالب حیثیت رکھتا ہے۔

اُن کے ہاں لہجے اور الفاظ میں دھرتی کی بوباس موجود ہے۔ شاعری میں عصر اور ماحول کی تصویر بھی ہے مگر یہ سب کچھ اس فنکاری سے پیش کیا گیا ہے کہ میر کی شاعری کا مرکزی موضوع ہر عہد کا انسان ہے۔ اس کی نارسائی اور کرب نارسائی ہے۔ ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں :

کیا بعدِ مرگ یاد کروں گا وفا تجھے
سہتا رہا جفائیں میں جب تک جیا کیا
لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و مسیحا نے مرنے کا مزہ جانا
تھا ناز بہت ہم کو دانست پہ اپنی بھی
آخر وہ بُرا نکلا ہم جس کو بھلا جانا

اب میر کی شاعری کی چند دیگر خصوصیات کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ میر کے ہاں غضب کی امیجری ہے۔ وہ امیجز کی تخلیق ایسے کمال فن سے کرتے ہیں کہ غزل کے بہت بڑے دشمن کلیم الدین احمد بھی میر کی اس خوبی کا اقرار کر لیتے ہیں۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں :

"میر کامل مصور بھی ہیں۔ خارجی اور باطنی تصویریں وہ نہایت حسن و خوبی سے کھینچتے ہیں۔"

(اردو شاعری پر ایک نظر، صفحہ ۱۱۴)

میر کے ہاں باطنی اور خارجی دونوں قسم کی تصویریں ملتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
یہ دیکھا میر آوارہ کو، لیکن
غبار اک ناتواں سا کو بکو تھا
مکہ میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسا ہے چراغ سحری کا
عہد جوانی رو رو کاٹا، پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے، صبح ہوئی آرام کیا

میر نے ایک شعر میں اپنی شاعری کا تعارف یوں کرایا ہے :

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

یہ درد و غم کیا ہے؟ زندگی کے بارے میں صاحبِ بصیرت کا ردعمل محرومیوں اور محرومیوں کو دیکھ کر پیدا ہونے والا احساس، زندگی کی نارسائیوں پر شاعر کا احساس اور ردعمل ـــ میر کے ہاں بھی درد و غم کی یہی کیفیت ملتی ہے:

نہ دردمندی سے یہ راہ تم چلے ورنہ
قدم قدم پہ تھی یاں جائے نالہ و فریاد

اب خرابہ ہوا جہاں آباد
ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے، سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کے

روشن ہے اس طرح دلِ ویراں میں ایک داغ
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

میر کا غم انفرادی کے ساتھ ساتھ اجتماعی نوعیت بھی رکھتا ہے۔ اس لیے یہ ایک صحت مند جذبہ ہے۔ یہ جذبہ انہیں اجتماع سے منقطع نہیں کرتا یہ جذبہ انہیں اپنی ذات کی انفرادیت مٹانے کی دعوت دیتا ہے۔ اس لیے کبھی تو وہ اپنی ذات پر تنقید کرتے ہیں:

تری چال ٹیڑھی تری بات رُوکھی
تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے

کبھی وہ اپنی کیفیت کو سُکر قرار دے کر دوسروں سے ملنے سے معذرت خواہ ہیں:

ملنے والو پھر ملیے گا، ہے وہ عالم دیگر میں
میر فقیر کو سُکر ہے یعنی مستی کا عالم ہے اب

آخر میں میر کے اندازِ بیان کے بارے میں بھی ایک بات ضروری ہے۔ وہ یہ کہ میر کے ہاں پُر کار سادگی ہے۔ بے ساختگی اور برجستگی ہے مگر یہ سادگی فن کا اعلیٰ نمونہ ہے میر نے لفظوں میں زندگی کا لہو دوڑا دیا ہے۔ کیونکہ اُن کے الفاظ اُن کے زندہ تجربوں سے پھوٹتے ہیں۔ بلکہ اُن کے الفاظ اُن کا تجربے کا حصہ ہیں۔ اُن کے ہاں تشبیہیں

اور استعارے، خوبصورت ترکیبیں، نئی اور متنوع علامتیں، خوبصورت صنعتیں اور سب سے بڑھ کر سہلِ ممتنع کا کمال ملتا ہے۔ اُن کے ایسے بے شمار اشعار ہیں جن میں فکر جذبہ اور احساس تینوں بیک وقت موجود ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

بڑے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
ناداں پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

ہر زخم جگر داورِ محشر سے ہمارا
انصاف طلب ہے تری بیداد گری کا

کلامِ میر میں غزلیات کے علاوہ پینتیس مثنویات بھی موجود ہیں۔ ان میں سے آٹھ مثنویات مولوی عبدالحق نے انتخاب کلام میر میں شامل کی ہیں میر تقی میر نے جس طرح غزل میں زیادہ اختصار سے گریز کیا ہے۔ ایسے ہی مثنوی میں زیادہ طوالت سے گریز کیا ہے۔ بلکہ بعض مثنویاں تو صرف نظم کہی جا سکتی ہیں۔ مثلاً "مناجات بہ طورِ عاشقانِ زار در بلائے جدائی گرفتار" اور "جھوٹ" تو بہت مختصر ہیں۔ اُن کی غزل میں اس قدر تعمیم ہے کہ اُن کی غزلوں سے اُن کے عشق کا حال نہیں کھلتا۔ یہ کیفیت تو جوشِ عشق اور خواب و خیال جیسی مثنویوں نے کس قدر کھول دی ہے۔ ان میں میر کے عشق کا حال قدرے تفصیل سے ہے۔ مگر اس میں بھی بسا اوقات اشاروں کنایوں سے کام لیا ہے۔ مثلاً جوشِ عشق کا یہ شعر خالص غزل کا شعر لگتا ہے۔

کیا کہیے کیا کچھ تھا
القصہ وہ ایسا کچھ تھا

خواب وخیال سے صرف یہ واضح ہوتا ہے کہ ان کا محبوب اکبرآباد کا رہنے والا تھا۔

گرفتار رنج و مصیبت رہا
غریب دیار محبت رہا
چلا اکبرآباد سے جس گھڑی
در و بام پر چشم حسرت پڑی

اس مثنوی میں میر کے جنون کا حال بھی خاص تفصیل سے ملتا ہے۔

یہ وہم غلط کاریاں تک کھنچا
کہ کارِ جنوں آسماں تک کھنچا
نظر رات کو چاند پر گر پڑی
تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی
مہ چاردہ کارِ آتش کرے
ڈروں یاں تلک میں کہ جی غش کرے
توہم کا بیٹھا جو نقشِ درست
لگی ہونے وسواس سے جان سست
نظر آئی اک شکل مہتاب میں
کمی آئی جس سے خور و خواب میں

"جھوٹ"، "گھر کا حال" اور "در ہجو خانہ خود کہ در شدت باراں خراب شدہ بود" طنزیہ نظمیں ہیں۔ یہ دلی کے اُجڑنے اور برباد ہونے کا علامتی اظہار ہے۔ اِن نظموں میں ہنگامہ و فساد کی کیفیت کا کہیں واضح بیان ہے اور کہیں علامتی۔ مثلاً

اے جھوٹ! تجھ سے فتنے ہزاروں اُٹھا کیے
ہنگامہ و فساد بھی ہر سو رہا کیے
اے جھوٹ! راستی سے نہیں گفتگو کہیں
کہنے کو ہاں کہیں ہیں حقیقت میں ہے نہیں
(جھوٹ)

یہ جو بارش ہوئی تو آخر کار
اِس میں سی سالہ گری وہ دیوار
آہ کھینچی خرابی کیا کیا نہ
تھے جو ہمسائے وے ہیں ہم خانہ

(دگھر کا حال)

دب کے مرنے سے ڈب مرنا خوب
ہے کنارہ یہاں سے کرنا خوب
سُن کے ہر اک کے جی میں ڈر آیا
خاطروں میں یہ حرف ٹھہرایا
گٹھڑی کپڑوں کی میں اٹھائی تھی
سر پہ بھائی کے چارپائی تھی
بوجھ کپڑوں کا جن نے باندھا تھا
اُس کا سارا فگار کاندھا تھا
ساتھ کوئی چراغ لے نکلا
کوئی سر پہ اُچاغ لے نکلا

(در ہجو خانہ خود کہ در شدت باران خراب شدہ بود)

ان مثنویوں پر غور کریں تو یہ دلی کے اُجڑنے کا علامتی اظہار لگتا ہے۔ میر نے ان میں قصہ در قصہ داستانیں سنانے کی بجائے آپ بیتی اور جگ بیتی پیش کی ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو میر کی مثنویوں کو تاریخ ادب میں ایک مقام دلاتی ہے۔ ویسے میر کو واقعہ نگاری میں بھی خاصی مہارت حاصل ہے۔ یہ مہارت اُن کی تمام مثنویوں میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

میر نے چند رباعیات بھی لکھی ہیں۔ کلیات میر میں سوا سو رباعیات ہیں اور یہ خاصی تعداد ہے۔ میر کی مثنویوں کے بارے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے خاصی وقیع ہے۔

"کچھ رباعیات رسماً اہلِ بیت کی مدح و ثنا میں کہی گئی ہیں۔ کچھ میں اپنی بددماغی پراگندہ دلی اور شاعرانہ تعلی کا اظہار ہے تصوف کے مسائل بھی

ایک دو رباعیوں میں نظم کیئے گئے ہیں، لیکن زیادہ رباعیاں خالص عشقیہ ہیں اور یہی حصہ قابل قدر ہے۔ ہر چند کہ میر کا بھی اصل میدان غزل ہے، لیکن ان کی بیشتر رباعیوں میں وہی مٹھاس، سوز و گداز، کسک، نرمی، شیرینی اور اثر آفرینی موجود ہے، جو اُن کی غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔"

(اردو رباعی، صفحہ: ۷۳)

میر کی مثنویات اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں، جو اُن کی فنی بصیرت اور قادر الکلامی کا ثبوت ہیں۔ چند رباعیات بطور مثال ملاحظہ ہوں:۔

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے
خوں نابہ کشی مدام کی ہے ہم نے
یہ مہلت کم کہ جس کو کہتے ہیں عمر
مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

○

حیرت ہے کہ ہو رقیب محرم تیرا
ہم راز وانیسِ وقت و ہم دم تیرا
جُوں عکس ترے سامنے اکثر وہ ہو
جُوں آئینہ مونہہ تکا کریں ہم تیرا

○

ہر صبح مرے سر پہ قیامت گزری
ہر شام نئی ایک مصیبت گزری
پامال کدورت ہی رہا یاں دن رات
یوں خاک میں ملتے ہم کو مدت گزری

یہ خدائے سخن میر کے سخن کا مختصر جائزہ ہے، جس سے اُن کے فن کی عظمت کس قدر ہمارے سامنے ہے۔

دیوانِ غالب ـــــ ایک مختصر مطالعہ

مرزا اسد اللہ خان غالب (۱۷۹۷ء - ۱۸۶۹ء) کا دیوان اُن کی زندگی میں چھ بار شائع ہوا - ڈاکٹر سید معین الرحمن اس کی اشاعت کی تفصیل یوں بیان کرتے ہیں :

۱ - مطبع سید الاخبار ، دہلی ، اکتوبر ۱۸۴۱ء - ۱۰۹۳ شعر

۲ - مطبع دار السلام ، دہلی ، مئی ۱۸۴۷ء - ۱۱۵۸ شعر

۳ - مطبع احمدی ، دہلی ، جولائی ۱۸۶۱ء - ۱۷۹۶ شعر

۴ - مطبع نظامی ، کانپور ، جون ۱۸۶۲ء - ۱۸۰۲ شعر

۵ - مطبع مفید خلائق ، آگرہ ، ستمبر ۱۸۶۳ء - ۱۷۹۵ شعر

۶ - در "نگارستان سخن"

مطبع احمدی ، دہلی
___
مطبع العلوم ، دہلی

اگست ۱۸۶۲ء - ۱۵۳۵ شعر سے متجاوز

(دیوان غالب ، صفحہ : سرورق کا اندرونی صفحہ)

اس رفتار اشاعت سے قبولیتِ شعرِ غالب کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ چوتھی اشاعت کا نسخہ غالب کا آخری صحیح کردہ نسخہ ہے۔ اِس میں تمام اشاعتوں کے مقابلے میں اشعار کی تعداد زیادہ ہے۔ دیوان غالب کے سلسلے میں ایک بحث اُن کے انتخابِ کلام سے متعلق ابتداء ہی سے جاری ہے۔ مثلاً انہوں نے دیوان کا انتخاب کتنی بار کیا ایک بار یا دوبارہ دوسری بات یہ کہ انتخاب کس نے کیا خصوصاً آخری انتخاب قیاس چاہتا ہے کہ غالب نے انتخابِ دیوان دو بار کیا - پہلی بار پچیس سال کی عمر میں اور دوسری بار دیوان کی اشاعت سے پہلے - غالب کے ایک خط سے بھی اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے، جس میں انہوں نے تمیز آنے پر دیوان یک قلم چاک کرنے اور دس پندرہ شعر بطور نمونہ رکھنے کا تذکرہ کیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اُن کے دیوان

کا آخری انتخاب کس نے کیا۔ اس سلسلے میں مالک رام کی رائے کہ دیوان کا آخری انتخاب غالب نے خود کیا، بعید اہم ہے مگر اس کو جھٹلانا بھی غلط ہے کہ ان کے دیوان کا ایک انتخاب مولوی فضل حق خیر آبادی اور مرزا خانی نے کیا۔ مگر بعد میں بھوپال سے نسخۂ حمیدیہ کے نام سے شائع ہوا۔

دیوانِ غالب ۱۸۰۲ اشعار پر مشتمل ہے اور غالب کی شاعرانہ عظمت انہی ۱۸۰۲ اشعار کی بدولت ہے۔ اس میں غالب کی شاعری کے سبھی انداز ملتے ہیں۔ مشکل، نیم مشکل اور آسان انداز۔ مثلاً مشکل انداز کا شعر ہے:

شمار سُبحہ مرغوبِ بُتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بہ یک کف بُردنِ صد دل پسند آیا

نیم مشکل انداز کی مثال۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اور آسان یا عام فہم انداز کی مثال وہ پوری غزل قرار دی جا سکتی ہے، جس کا مطلع یوں ہے۔

درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا، بُرا نہ ہوا

اس دیوان میں ۲۰۰ مکمل غزلیں ہیں اور ۳۴ نامکمل غزلیں ہیں جو صرف ایک یا دو اشعار پر مشتمل ہیں۔ مزید برآں اس میں ۴ قصائد، ایک مثنوی، ۱۹ قطعات اور ۱۶ رباعیات ہیں۔ مثنوی بہت مختصر ہے۔ یہ بادشاہ کی طرف سے آموں کا تحفہ ملنے پر لکھی گئی ہے۔ مثنوی نگاری کی تاریخ میں اس مثنوی کا کوئی خاص مقام نہیں۔ قطعات میں سے بیشتر مدحیہ ہیں۔ اس دیوان میں مرکزی صفت غزل ہے، جو مقدار و معیار کے لحاظ سے دیوان پر حاوی ہے۔ ان غزلوں میں انتخاب کی وجہ سے کافی قطع و برید ہو چکی ہے اور بہت سی غزلوں کا بیشتر حصہ انتخاب کی زد میں آ چکا ہے۔ اس کی وجہ غالب کی عام انداز سے بے اعتنائی اور خیال در خیال سفر ہے جو وہ اپنی غزلوں میں کیا کرتے تھے۔ ایک عرصہ تک وہ بیدل کی طرز میں کہتے رہے اور ابلاغ کی بجائے اظہار کو مقصد سمجھتے رہے۔ انہوں نے تشکیل معنی کا جو طرز دریافت کیا، وہ زیادہ مقبول نہ ہو سکا۔ بالآخر اس ناقہم کر

شارعِ عام پر چلنا پڑا اور ناسخ کا ہم خیال ہو کر معتقدِ میر ہونا پڑا۔ جس کا ظاہری ثبوت تو وہ چند غزلیں ہیں، جو غالب نے میر کی طرحوں میں کہی ہیں۔ ان غزلوں میں مضامین کی مماثلت ملتی ہے، جیسے میر کا شعر ہے:

جس سے کی میں نے وساطت اُن نے یہ مجھ سے کہا
ہم تو کہتے گرمیاں ہم سے وہ ہوتا آشنا!

جب کہ غالب کی اسی طرح میں غزل کا ایک شعر ہے:

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا!

یہ دونوں اشعار میر و غالب کے درمیان قرب و بُعد کے اکثر پہلو نمایاں کر رہے ہیں۔ غالب کی پیروی میر کسی جامد مقلد کی طرح نہیں بلکہ مجتہدانہ ہے۔ بحروں کی اس مماثلت کے ساتھ ہی غالب کے ہاں میر کی شاعری کی بعض خاص علامات بھی موجود ہیں مثلاً گردباد غبار، گردِ راہ، خون، جوئے خون، عرضِ وحشت، مُشتِ غبار وغیرہ۔ میر کے ہاں کا احتجاج کا لہجہ غالب کے ہاں بلند آہنگی اختیار کر لیتا ہے۔ میر کے ہاں ہلکا سا انحراف غالب کے ہاں بغاوت بن جاتا ہے۔ مثلاً میر کے شعر ہیں:

کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاسِ عزت داراں ہے

کوہکن و مجنوں یہ دونوں دشت و کوہ میں سر ماریں
شوق نہیں ملنے کا ہم کو میرا ایسے آواروں سے

مگر غالب تو سراسر طنز پہ اُتر آتے ہیں:

قد و گیسو میں، قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

میر زندگی سے خوش نہیں ہلکے لہجے میں احتجاج کرتے نظر آتے ہیں:

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں، ہم کو عبث بدنام کیا

غالب کے ہاں زندگی سے احتجاج کا رنگ بہت گہرا ہے اور لہجہ بلند آہنگ ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

انہی مماثلتوں اور اسی کسبِ فیض کی بنا پر ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں :

"کلامِ غالب میں میر کا انداز صرف سادہ اور مختصر بحر والی چند غزلوں میں ہی منعکس نہیں ہوا، جسے آخری دور کا کلام کہا جاتا ہے بلکہ اس کے نقوش ان کے سارے ادوارِ شاعری میں متواتر ملتے ہیں۔ کہیں روحِ مضمون اور پیرایۂ بیان دونوں میں، کہیں صرف روحِ مضمون میں ـــــــ اِس طرح غالب کے کلام میں گہرے اور شدید جذبے کے ساتھ ساتھ زبان کی مقابلۃً صفائی اور میر کے مخصوص الفاظ و تراکیب کی موجودگی رنگِ میر کی رہنمائی کے لیے کافی ہے۔"

(نقدِ میر، صفحہ : ۲۷۰)

غالب کے ہاں رنگ فارسی تمام عمر رہا۔ فارسی تراکیب وہ تمام عمر استعمال کرتے رہے۔ محاورات کے سلسلے میں اُن کے ہاں فارسی محاورات کے ترجمے اکثر مل جاتے ہیں... مضامین کے معاملے میں اُن کے ہاں فارسی شاعری کا فیض عام نظر آتا ہے۔ عبدالصمد صارم الازہری نے اس سلسلے کی بہت سی مثالیں پیش کی ہیں۔ صارم لکھتے ہیں :-

"مرزا غالب نے کثرت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کیا ہے اور فارسی شعراء کے جذبات و خیالات کو تغیر کے ساتھ لیا ہے۔ میں نے اُن کے اِس قسم کے ۲۵۰ اشعار منتخب کیے تھے، لیکن یہاں پر صرف اُن اشعار کو لکھتا ہوں جن کا ترجمہ کرنا مرزا صاحب کے مداحوں کو تسلیم ہے۔"

(مقامِ غالب، صفحہ : ۱۰۴)

صارم کا رویہ شدت کا حامل ہے۔ بہرحال اس سے انکار ممکن نہیں کہ غالب کے ہاں فارسی اساتذہ کا فیض موجود ہے۔

غالب کے ہاں غم کا تذکرہ خاصا عام ہے اور اس پر خاصی بحث کی گئی ہے۔ جیسے میر کے ہاں غم کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

غم دراصل معاشرے کی جانب سے نامساعد رویے سے پیدا ہونے والے ردِ عمل یا

جذبے کا نام ہے جو انسان کو ناآسودہ رکھتا ہے۔ اس جذبۂ غم کی وسعت ناآسودگی کی وسعت پر منحصر ہے اور ناآسودگی کی وسعت شاعر کی شخصیت کی وسعت، گہرائی اور گیرائی پر منحصر ہے۔ غالب عظیم شخصیت کے حامل تھے۔ اُن کے ہاں ناآسودگی کئی حوالے رکھتی تھی۔ اُن کے عصر نے تو ہر شخص کو ناآسودہ کر رکھا تھا۔ ہر شخص بے اعتمادی اور بے اطمینانی کی فضا میں جی رہا تھا۔ زندگی خود ناپائیدار ہو گئی تھی۔ زندگی کے مظاہر کاغذی ناؤ بن گئے تھے۔ زندگی کے مرکزی حوالے کٹی پتنگ ہو گئے تھے۔ پھر غالب جیسا شخص تو کسی حال میں بھی آسودہ نہیں رہ سکتا تھا۔ ایسے حال میں تو اس کا بے چین اور بے قرار رہنا یقینی عمل تھا۔ پھر غالب نے اپنی بے اطمینانی میں ہر پیکرِ تصویر کو شامل کر لیا کیونکہ غالب کا نظریہ تھا:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

اب اگر غالب مایوس ہو جاتے، تو بھی اُن کی دنیا محدود ہو جاتی مگر وہ مایوس ہونا نہ جانتے تھے۔ اُن کے ہاں بنیادی مسئلہ موت نہیں تھا، زندگی تھا۔ موت اور اس کے حوالوں کو تو وہ خندۂ استہزاء کی نذر کر چکے تھے۔ اسی لیے اُن کے غم کو رشید احمد صدیقی نے الم کی بجائے حُزن کہا ہے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں۔

"غالب نہ تو الم کے شاعر ہیں، نہ اُن کی شاعری المیہ ہے۔ تاہم ایک زوال آمادہ تہذیب و تمدن کی پیداوار ہونے کے اعتبار سے اُن کے یہاں ایک مہذّب الم کی کیفیت ملتی ہے جس کے لیے حُزن کا لفظ استعمال کر رہا ہوں۔ اُن کی شاعری کا عام لہجہ حزنیہ ہے۔ حسرت، داغ، تمنّا، بلا، برق وغیرہ کے الفاظ جو اُن کی شاعری میں بار بار آتے ہیں، وہ اِس کی غمازی کرتے ہیں۔"

(غالب کی شخصیت ۔ اور شاعری، صفحہ: ۷۵)

غالب کے ہاں ناآسودگی کی کئی صورتیں ملتی ہے اور اس کے اظہار کے کئی لہجے ہیں۔ ہر جگہ ایک نیا لہجہ اور اظہار کا ایک نیا انداز ہے۔ غالب کی غزل جس کا ردیف "کیا" ہے۔ غالب کی زندگی سے ناآسودگی کی مختلف صورتوں اور اس کے اظہار کے مختلف

پیرائیوں کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:-

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا، تو جینے کا مزا کیا
تجاہل پیشگی سے مدعا کیا؟
کہاں تک، اے سراپا ناز! کیا کیا؟
نوازش ہائے بے جا دیکھتا ہوں
شکایت ہائے رنگیں کا گلا کیا؟
نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکیں آزما کیا؟
نفس موجِ محیطِ بے خودی ہے
تغافل ہائے ساقی کا گلا کیا؟
سُن، اے غارت گرِ جنسِ وفا! سن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا؟

غالب کی اس نا آسودگی اور غم کے بے شمار پہلو، اُن کے کلام میں ہر جگہ موجود نظر آتے ہیں۔ اُن کی پہلی غزل کا پہلا شعر ہی احتجاج کا لہجہ لیے ہوئے ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

غالب کبھی کبھی اپنے غم کو ایک مبصر کی نگاہ سے دیکھتے بھی نظر آتے ہیں،

فرش سے تا عرش واں، طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں، زمیں سے آسماں تک، سوختن کا باب تھا
ناگہاں اِس رنگ سے خوننابہ ٹپکانے لگا
دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

غالب اگرچہ فلسفی نہیں مگر اُن کے ہاں فکری لہجہ ضرور ملتا ہے۔ اُن کے ہاں روایتی مابعد الطبیعیاتی نظام ملتا ہے، جو روایتی فارسی شاعری میں عام ہے اس لیے انھیں فلسفی انھیں کہا جاسکتا ہے، مگر اُن کے ہاں ایک فکری رو موجود ہے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"غالب کی مابعد الطبیعیاتی سطح وہی وحدت الوجود کی سطح ہے۔ استعارے اور تلازمے بھی وہی ہیں، جو اس حقیقت کے اظہار کے لیے فارسی اور اُردو شعراء عرصے سے استعمال کرتے چلے آئے ہیں۔ مثلاً دریا اور قطرے کی نسبت، شمع اور پروانے کی نسبت، ذرہ اور صحرا کی نسبت، پرتوِ خور اور شبنم کا رشتہ۔ اُنہوں نے مظاہر کی حقیقت کو بھی "حلقۂ دامِ خیال" سے تعبیر کیا ہے۔ اور کبھی "ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے" کہہ کر ختم کر دیا ہے۔ فلسفی سے زیادہ اُن کو اپنے ولی ہونے پر اصرار ہے۔ اُردو فارسی دونوں دواوین میں یہ دعویٰ موجود ہے۔ میں غالب کی ولایت کا قائل نہیں ہوں، اس لیے کہ آپ بھی میرے ہمنوا ہیں۔ والیِ مملکتِ سخن وہ یقیناً ہیں۔ اور اس مملکت میں انہوں نے فرمانروائی ہوش و خرد کے ساتھ کی ہے۔ غالب سے پہلے اُردو غزل یا تو روایتی تھی یا میر جیسے اچھے اور سچے شاعروں کے یہاں "جراحتوں کا چمن" تھی۔ غالب نے پہلی بار اسے فکر کا انداز اور لہجہ بخشا۔ یہی ندرتِ غالب ہے۔"

(غالب کی شخصیت اور شاعری، صفحہ: ۸۴،۸۳)

غالب کے اس فکری رویے کو اس لحاظ سے خصوصی اہمیت حاصل ہے کہ ان کا دور شکست وریخت کا دور تھا۔ ایک دنیا ٹوٹ پھوٹ رہی تھی اور ایک نئی دنیا تعمیر ہو رہی تھی۔ وقت نے کئی سوال پھیلا رکھے تھے۔ ہر دیدۂ بینا کو ان سوالات کا سامنا تھا اور ان کا جواب دینا تھا۔ غالب نے اپنے مشاہدے سے بہت سے سوالوں کا جواب ڈھونڈا اور نئی دنیا کی تعمیر کی کاوش کی۔ غالب کے اسی پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں:

"کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فکر کو محسوس کیا گیا ہے اور کبھی یہ کہ جذبہ اور احساس کو فکری طور پر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔"

(تہذیب و تخلیق، صفحہ: ۲۴۱)

غالب کے ہاں فکری سطح کے حامل بے شمار اشعار ملتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں
رو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے!
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس فکری رویے نے "دیوانِ غالب" کو نئی شاعری کا صحیفہ بنا دیا۔ ہر نئے کی ایجاد کے لیے قدیم کا کلی یا جزوی انکار لازم ہے۔ غالب کے دور میں قدیم ٹوٹ رہا تھا۔ قدیم نئے سوالوں کا جواب دینے سے عاری تھا۔ قدیم نئے دور کے ساتھ سمجھوتا کرنے کو بھی تیار نہیں تھا۔ غالب کے سامنے نئے سوالوں کا جواب دینا، نئے دور سے سمجھوتا کرنا اور نئے دور میں زندہ رہنا بھی ضروری تھا۔ چاہے اس کے لیے خود کو آدھا مسلمان کہنا پڑے چنانچہ غالب نے قدیم کا کلی حوالوں سے انکار کیا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:"

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا، لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں
عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب!
ہم کو تسلیم نکونامیِ منصور نہیں
مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے!
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

غالب کے ہاں جدیدیت بھرپور شکل میں موجود ہے۔ قدیم کا انکار جدیدیت کا ایک حصہ ہے۔ اس کا دوسرا حصہ ہے اجتماعی اقدار کی سرزمین سے نکل کر ذاتی اقدار کی سرزمین میں داخلہ۔ غالب کے ہاں جدیدیت کے یہ دونوں پہلو موجود ہیں۔ سلیم احمد غالب کی جدیدیت کے بارے میں اپنے مضمون ادھوری جدیدیت میں لکھتے ہیں:۔

"غالب کی انانیت پرستی صرف و محض انانیت پرستی نہیں تھی۔ یہ غالب کی وہ قوت تھی، جس کی مدد سے وہ ہر خارجی معیار کو رد کر کے ذاتی حقائق کی اجنبی سرزمین میں داخل ہوتا ہے۔" اپنی ہستی ہی سے ہو، جو

کچھ ہو"۔ با ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال "حاصل نہ کیجیے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو" اور ان کے بارے میں اس کا یہ دعویٰ سچا ہے کہ "ہیں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں"۔ یہ گلشنِ ناآفریدہ کیا ہے؟ ایک بے حد جدید دنیا ہے، جس میں حق و باطل کا تعین مافوق الفطرت عقیدوں کی بنا پر نہیں ہوتا۔ نہ خیروشر کے معیارات خارجی طور پر عاید کیے جاتے ہیں، نہ اجتماعی واہموں کو قانون کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ دنیا ایک حد درجہ آزاد فرد کی دنیا ہے، جس کا خالق حاکم اور قانون وہ آپ ہے۔"

(روایت ۴، مرتبین، محمد سہیل عمر، جمال پانی پتی، صفحہ: ۳۲۴)

غالب اپنی تمام جدیدیت کے باوجود ماضی کی بعض باتوں کو چھوڑ نہ سکا۔ ان میں سے دو باتیں اہم ہیں۔ ایک تو اپنا نسلی مجوسی ماضی نہ ترک کر سکا، جس کے نتیجے میں اُن کے ہاں آتش اور اس سے متعلق مضامین اکثر آتے ہیں۔ دوسری بات اُن کا جاگیردارانہ ماضی ہے۔ جاگیردارانہ معاشرت کی اقدار ملکیت کے حوالے سے ہر شے کی پہچان کرتی ہیں۔ غالب کا یہی پہلو اُن کے ہاں رشک کے مضمون کا باعث ہوا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

یہ رشک ہے کہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگرنہ خوفِ بدآموزیِ عدو کیا ہے

قیامت ہے کہ، ہووے مدعی کا ہمسفر غالب!
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

غالب کے اس فکری پس منظر کے بعد، اس کے اظہار و ابلاغ کے انداز کا جائزہ بھی ضروری ہے۔ غالب کے زمانے میں ذوق ایسا شاعر تھا، جو روزمرہ اور محاورہ کے استعمال اور بول اور چال کی زبان میں شعر کہنے پر بھرپور قدرت رکھتا تھا مگر غالب زبان اور بیان کے معاملے میں بھی اپنے معاصرین بلکہ اردو کے اکثر شعراء سے کہیں آگے ہے۔ غالب کی اس خوبی کے بارے میں پروفیسر رشید احمد صدیقی کی رائے بڑی وقیع ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"فنونِ لطیفہ میں فن کوئی بندھا ٹکا ٹکنیکل یا میکانکی عمل نہیں ہوتا۔ ہر فنکار اپنا فن ساتھ لاتا ہے، غالب ایک چابکدست فنکار ہے۔ وہ شعر نہ تو رعایتِ لفظی کی خاطر کہتے ہیں، نہ صنعت گری اور بازیگری دکھاتے ہیں، لیکن بات کہنے اور سامع کے دل میں اتارنے کا ڈھب اُن کو خوب آتا ہے۔ وہ علمِ بلاغت کے تمام تصنع و ترصیع کو موقع محل کے لحاظ سے برسرکار لاتے ہیں۔ انہوں نے ایسی صنعتیں استعمال کی ہیں، جن کا کتب بلاغت میں کوئی نام نہیں۔ جیسے بتوں کے وہ عشوے جن کو کوئی نام نہیں دیا جا سکا ہے۔ اسی سبب سے اس کا ہر لفظ "گنجینۂ معنی" کا طلسم ہوتا ہے۔ وہ اِس حقیقت سے آشنا ہیں کہ ابہام کے کتنے اقسام ہیں۔ کب شعر کے لیے یہ زلفِ گرہ گیر کا حکم رکھتا ہے اور کب زنجیر پائی جاتا ہے۔

لفظوں کے استعمال کا جیسا غیر معمولی شعور غالب کو ہے، اردو کے بہت کم شعراء کو ہے۔ ایک طرف اُن کو فارسی فرہنگ و آہنگ پر عبور، دوسری طرف دلی کے روزمرہ اور محاورے پر دسترس۔ اس طرح وہ ایک نئے انداز سے بساطِ شعر آراستہ کرتے ہیں۔"

(غالب کی شخصیت اور شاعری، صفحہ : ۸۴، ۸۵)

غالب کے ہاں ایسی صنعتیں بھی ہیں، جن کا نام معانی و بلاغت کی کتابوں میں ہے اور ایسی صنعتیں بھی ہیں، جن کا کوئی نام نہیں۔ اُن کے ہاں سادگی اور پُرکاری ہے۔ اُن کی سادگی میں لاکھوں بناوٹ ہیں۔ کہیں طنز ہے اور کہیں ہلکا مزاح، کہیں تصویریں ہیں جو اتنی کامیاب کہ اُن کی تصویروں میں کئی ابعاد نمایاں ہو گئے ہیں۔ کئی شعر اتنے سادہ اور زندگی سے اتنے قریب ہیں کہ عام گفتگو کا حصہ ہو گئے ہیں۔ اس قسم کے اشعار کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ چند ایک بطور مثال ملاحظہ ہوں :

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا
گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سرِ رہگزار تھا

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زُود پشیماں کا پشیماں ہونا

بے نیازی حد سے گزری، بندہ پرور کب تلک
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرماویں گے کیا!

حضرتِ ناصح جو آویں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی، جو جگر کے پار ہوتا

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا، کوئی غمگسار ہوتا

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
ایک تماشا ہوا گلا نہ ہوا

رہزنی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل، دل ستاں روانہ ہوا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

نیند اُس کی ہے دماغ اُس کا ہے راتیں اُس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پہ پریشاں ہو گئیں

ہے آدمی بجائے خود اِک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

یہ چند ایک مثالیں ہیں ورنہ غالب کا دیوان ایسے اشعار سے بھرا ہوا ہے۔ دیوانِ غالب میں چار قصائد ہیں۔ پہلے دو حضرت علیؓ کی مدح میں اور دوسرے دو بادشاہ کی توصیف میں۔ ان قصائد میں سے پہلے دو قصائد میں مدح بھی خوب ہے جبکہ تشبیب

چاروں قصائد کی خوب تر ہے۔ دوسرے قصیدے کی تشبیب کے اشعار قصیدے کی تاریخ میں منفرد حیثیت کے حامل ہیں کیونکہ ان میں غالب کا خاص انداز یعنی فکری انداز موجود ہے۔ چند ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں:

دہر جُز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں
بیدلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بیکسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں
ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بمِ ہستی و عدم
لغو ہے، آئینۂ فرقِ جنون و تمکیں
نقش معنی ہمہ خمیازہ عرضِ صورت
سُخنِ حق، ہمہ پیمانۂ ذوقِ تحسیں
لافِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم
دُردِ یک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

ایسے ہی چوتھے قصیدے کی تشبیب میں اعلیٰ درجے کی امیجری موجود ہے جس کا مطلع ہے

صبحدم دروازۂ خاور کھلا
مہرِ عالمتاب کا منظر کھلا

یہ چاروں قصائد اپنی اعلیٰ درجے کی تشبیب، فنکارانہ گریز اور حسن کاری کی وجہ سے غالب کو قصیدے کی تاریخ میں ایک مقام دلاتے ہیں۔ دیوانِ غالب میں ۱۶ قطعات ہیں۔ ان میں سے چند ایک مزاحیہ ہیں مثلاً:-

افطارِ صوم کی کچھ اگر دستگاہ ہو
اُس شخص کو ضرور ہے روزہ رکھا کرے
جس پاس روزہ کھول کے کھانے کو کچھ نہ ہو
روزہ اگر نہ کھائے تو ناچار کیا کرے

دو قطعہ ہائے تاریخ ہیں، جن میں شاعرانہ حسنِ بیان کے پہلو ڈھونڈنا عبث ہے۔ ایک قطعہ کلکتے کے تذکرے میں ہے، جس کا پہلا شعر ہے۔

کلکتے کا جو ذکر کیا تُو نے ہم نشیں
اِک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

اِس میں فکری گہرائی نہیں ہاں فنی لحاظ سے سادگی، روانی اور دلکشی موجود ہے۔ ایک قطعہ مصنف کے اپنے حال کے بیان میں ہے۔ یہ ذوق سے معذرت کے لیے لکھا گیا۔ اِس میں اظہار کا حسن موجود ہے۔ اس قطعہ میں غالب کا مشہور شعر؛

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

غالب کے اس دُکھ کا غماز ہے، جو معاشرے سے اپنے کو بڑا شاعر تسلیم نہ کرا سکنے پر انہیں ہوا تھا۔

بیشتر قطعات مدحیہ ہیں اور حضورِ شاہ میں پیش کیے گئے ہیں اِن میں غالب کی قادر الکلامی، حسن آفرینی اور فن پر اُن کی گرفت اور ان کی ندرت بیانی کی اچھی مثالیں موجود ہیں۔ ان میں سے ایک قطعہ چکنی ڈلی کی مدح میں ہے۔ چکنی ڈلی کی مدح میں کئی اچھے اشعار کا آجانا غالب کی قدرت کلام کا اس سے بڑا کیا ثبوت ہو سکتا ہے، چند اشعار ملاحظہ ہوں :

ہے جو صاحب کے کفِ دست پہ چکنی ڈلی
زیب دیتا ہے اُسے جس قدر اچھا کہیے
خامہ انگشت بدنداں ہے، اسے کیا کہیے
ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے

آخری شعر ہے :

بندہ پرور کے کفِ دست کو دل کیجیے فرض
اور اس چکنی سپاری کو سویدا کہیے

مختصر یہ کہ دیوان غالب مرزا اسد اللہ خاں غالب کے فکر و فن کا ہی اعلیٰ نمونہ نہیں اردو شاعری کا بھی عمدہ اور اعلیٰ نمونہ ہے۔

مسدّس حالی ــــــ ایک مطالعہ

مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء - ۱۹۱۴ء) اُردو کے نمائندہ شعراء میں سے ہیں۔ اُن کے ہاں قومی اور ملّی شاعری بھی ملتی ہے اور روایتی شاعری بھی۔ اُن کی قومی اور ملّی شاعری کا نقشِ جمیل "مسدس مدوجزرِ اسلام" ہے۔ اس کو مولانا حالی نے مسدس ترکیب بندی کی ہئیت میں لکھا ہے۔ مولانا حالی نے یہ نظم ۱۸۷۹ء میں لکھی اُن سے پہلے طویل نظم کے لیے مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کی اصناف موجود تھیں مگر اُن اصناف کا اپنا مخصوص مزاج تھا۔ حالی کی مسدس کا مزاج ان سے منفرد تھا۔ ایک موضوعی "صنف شہر آشوب بھی موجود تھی۔ سودا، حاتم اور نظیر نے شہر آشوب لکھے ہیں۔ سودا اور حاتم نے غزل کی ہئیت میں اور نظیر نے مخمس کی صورت ہیں۔

مولانا حالی کے مسدس کا موضوع ایک لحاظ سے شہر آشوب کا سا ہے اور ایک حوالے سے مرثیے کے قریب ہے۔ مرثیے کے لیے اس دور میں مسدس کی ہئیت مخصوص ہو گئی تھی۔ مولانا حالی نے بھی اپنی نظم کے لیے یہ ہئیت اپنائی۔ شہر آشوب کسی شہر کے لُٹ جانے کا ماتم ہے اور مرثیہ حق و باطل کی معرکہ آرائی کی تصویر کشی کا نام ہے۔ مولانا حالی کی مسدس میں شہرِ اسلام کے لُٹ جانے کا ماتم بھی ہے اور حق و باطل کی معرکہ آرائی بھی۔ مولانا حالی نے جو ہئیت اپنائی ہے، وہ اُن کے مقصد کے لیے بہت معاون ہے مسدس کے ہر بند میں ایک مضمون کی تکمیل ہوتی ہے۔ ہر بند میں چھ مصرعے ہونے کی وجہ سے ایک مضمون کی تکمیل بھی بآسانی ممکن ہو جاتی ہے۔ اس میں ترجیع بند کی طرح کوئی مصرعہ دہرانے کی ضرورت نہیں ہوتی، اسلیے ہئیت میں اظہارِ موضوع کے لیے بہت آزادی ہوتی ہے۔

دنیا کی بڑی نظمیں کسی تہذیب کی عظمت کے اظہار کے لیے لکھی گئیں۔ یا کوئی نظم اس وقت عظیم قرار پائی، جب اس میں کسی تہذیب کی نقش گری کی گئی۔ مولانا حالی نے اس نظم کے ذریعے مسلمانوں کی تہذیب کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی مگر مولانا حالی

نے یہ عمل کسی استعارے کی مدد کے بغیر براہِ راست کیا۔ اس طرح انہوں نے شاعری کا عام انداز اپنانے کی بجائے خطابت کا انداز اپنایا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اکثر بڑی نظمیں کسی قوم کے دورِ عروج میں لکھی گئیں۔ جب کہ حالی کا مسدس مسلمانوں کے دورِ زوال میں لکھا گیا۔۔۔ اسلئے کہ یہ برہنہ گوئی کا وقت تھا، کنائے کا وقت نہیں تھا۔

مسلمانوں کے زوال کے بارے میں مولانا حالی کا نقطۂ نظر بھی بظاہر وہی ہے، جو ہم اکثر علمائے کرام سے سنتے رہتے ہیں۔ یعنی مسلمانوں کو اس لیے زوال کا دن دیکھنا پڑا کہ انہوں نے دین کو چھوڑ دیا۔ مگر مولانا حالی کا تصورِ دین بہت سوں سے مختلف ہے سرسید احمد خان کے دور میں دو قسم کے تصورِ دین موجود تھے ایک تو سرسید کا افادی تصور جو "خذ ما صفا و دع ما کدر" کی بنیاد پر استوار ہوا تھا۔ دوسرا وہ تصور جو کشف اور الہام کی بنیاد پر اپنا جواز مہیا کر رہا تھا۔ ایک کی بنیاد خالصتہً عقل اور منطق پر تھی، دوسرے کی بنیاد میں عقیدے اور عقیدت کا غلو پایا جاتا تھا۔ دوسرے تصور کے لیے علامتی اظہار بہت آسان تھا۔ یہ انداز داستان میں موجود بھی تھا۔ مگر مولانا حالی سرسید احمد خاں کے نقطۂ نظر کے حامل تھے، اسلئے وہ نظم میں وہ انداز اپنانے پر مجبور ہوئے، جو انداز سرسید احمد خان نے نثر میں اپنایا تھا۔ مولانا حالی نے نظم میں براہِ راست بات کہنے اور قاری کو اپنا مخاطب بنانے کا طریقۂ کار اپنایا۔

مولانا حالی نے دین کے متعلق "الدین یُسر" کے عنوان سے ایک مضمون لکھ کر اپنے خیالات کی صراحت کی تھی۔ وہ دنیاوی معاملات اور دینی معاملات کی علیحدگی کے قائل تھے، مولانا حالی نے مسدس میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ اُن کی اس فکر کا ہی منظوم اظہار ہے۔ مولانا حالی کے نزدیک افادیت بنیادی صداقت ہے۔ وہ نبوت کی عظمت بھی اسی حوالے سے پہچانتے ہیں:

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا مُرادیں غریبوں کی بر لانے والا
مصیبت میں غیروں کے کام آنے والا وہ اپنے پرائے کا غم کھانے والا
فقیروں کا ملجا، ضعیفوں کا ماویٰ
یتیموں کا والی، غلاموں کا مولیٰ

خطا کار سے درگزر کرنے والا　　بد اندیش کے دل میں گھر کرنے والا
مفاسد کا زیر و زبر کرنے والا　　قبائل کو شیر و شکر کرنے والا
اُتر کر حرا سے سوئے قوم آیا
اور اک نسخۂ کیمیا ساتھ لایا

مولانا حالی حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی عظمت کو عقیدے اور عقیدت کے حوالے سے بیان کرنے کی بجائے افادی نقطۂ نظر سے بیان کیا ہے۔ اس غرض سے انہوں نے تعلیمات نبوی کے نتائج کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ بعض بند تو کسی حدیثِ نبوی کی منظوم تشریح لگتے ہیں

خدا رحم کرتا نہیں اُس بشر پر　　نہ ہو درد کی چوٹ جس کے جگر پر
کسی کے گر آفت گزر جائے سر پر　　پڑے غم کا سایہ نہ اُس بے اثر پر
کرو مہربانی تم اہل زمین پر
خدا مہرباں ہوگا عرش بریں پر

ڈرایا تعصب سے اُن کو یہ کہہ کر　　"کہ زندہ رہا اور مرا جو اسی پر
ہوا وہ ہماری جماعت سے باہر　　وہ ساتھی ہمارا نہ ہم اُس کے یاور
نہیں حق سے کچھ اس محبت کو بہرہ
کہ جو تم کو اندھا کرے اور بہرہ"

بعض بند سرسید تحریک کا منشور لگتے ہیں۔ مثلاً سرسید کی تحریک کا منشور کام اور محنت تھا۔ حالی اسی بات کو نبوی تعلیم کے حوالے سے یوں بیان کرتے ہیں:

جتائی انہیں وقت کی قدر و قیمت　　دلائی انہیں کام کی حرص و رغبت
کہا چھوڑ دیں گے سب آخر رفاقت　　ہو فرزند و زن اس میں یا مال و دولت
نہ چھوڑے گا پر ساتھ ہرگز تمہارا
بھلائی میں جو وقت تم نے گزارا

سرسید تحریک کے منشور کا دوسرا نقطہ تعلیم تھا۔ مولانا حالی اس نقطے کو نبوی تعلیم کے حوالے سے یوں بیان کرتے ہیں:

یہ کہہ کر کیا علم پر اُن کو شیدا　　کہ ہیں دُور رحمت سے سب اہلِ دنیا
مگر دھیان ہے جن کو ہر دم خدا کا　　ہے تعلیم کا یاں سدا جن میں چرچا

انہی کے لیے یاں ہے نعمت خدا کی
انہی پر ہے واں جا کے رحمت خدا کی

سرسید تحریک نے نبوی تعلیم کو جدید تہذیب کے نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کوشش کی تھی نیز مسلمانوں کی تہذیب کو بھی جدید پیمانوں سے ناپنے اور اسے نافع ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ یہ کوشش مسدس میں بھی ملتی ہے:

یہ ہموار سڑکیں یہ راہیں مصفّا — دو طرفہ برابر درختوں کا سایہ
نشاں جا بجا میل و فرسنگ کے برپا — سرِ راہ کنوئیں اور سرائیں مہیا
انہی کے ہیں سب نے یہ چربے اتارے
اسی قافلے کے نشاں ہیں یہ سارے

مؤرخ ہیں جو آج تحقیق والے — تفحص کے ہیں جن کے آئیں نرالے
جنھوں نے ہیں عالم کے دفتر کھنگالے — زمیں کے طبق سر بسر چھان ڈالے
عرب ہی نے دل ان کے جا کر ابھارے
عرب ہی سے وہ بھرنے سیکھے ترارے

مولانا حالی نے مسدس میں جدید تہذیب کے نقطہ نظر سے مسلمانوں کی فکر، تہذیب اور تاریخ کا مطالعہ کیا ہے، جس کی چند مثالیں اوپر دی جا چکی ہیں۔ مولانا حالی نے عقیدے کے لحاظ سے اسلامی فکر کے بعض گوشوں کو بھی بیان کیا ہے۔ اس حوالے سے ہم حالی پر شاہ اسماعیل شہید کے افکار کا پرتو دیکھتے ہیں:

کہ ہے ذاتِ واحد عبادت کے لائق — زباں اور دل کی شہادت کے لائق
اسی کے ہیں فرماں اطاعت کے لائق — اسی کی ہے سرکار خدمت کے لائق
لگاؤ تو لو اس سے اپنی لگاؤ
جھکاؤ تو سر اس کے آگے جھکاؤ

خرد اور ادراک رنجور ہیں واں — مہ و مہر ادنیٰ سے مزدور ہیں واں
جہاندار مغلوب و مقہور ہیں واں — نبی اور صدیق مجبور ہیں واں
نہ پرسش ہے رہبان و احبار کی واں
نہ پروا ہے ابرار و احرار کی واں

تم اوروں کی مانند دھوکا نہ کھانا　　کسی کو خدا کا نہ بیٹا بنانا
مری حد سے رتبہ نہ میرا بڑھانا　　بڑھا کر بہت تم نہ مجھ کو گھٹانا
سب انساں ہیں واں جس طرح سرفگندہ
اسی طرح ہوں میں بھی اک اس کا بندہ

مسدس میں مسلمانوں کے دو عکس ہیں۔ ایک زمانہ عروج کا عکس، جو نبوی تعلیمات پر عمل کرنے اور حکمت کی تلاش کرنے کا نتیجہ ہے۔ یہ جدوجہد کا دور ہے۔ اس دور کا بنیادی طریق یہ ہے:

ہر اک میکدے سے بھرا جاکے ساغر　　ہر اک گھاٹ سے آئے سیراب ہو کر
گرے مثل پروانہ ہر روشنی پر　　گرہ میں لیا باندھ حکم پیمبرؐ
کہ حکمت کو اک گم شدہ لال سمجھو
جہاں پاؤ، اپنا اسے مال سمجھو

دوسرا عکس زوال کا عکس ہے۔ یہ نبوی تعلیمات سے بے اعتنائی کا نتیجہ ہے، جو ہر سطح پر موجود ہے۔ عقیدے کی سطح پر بھی اور عمل کی سطح پر بھی:

کسی قوم کا جب الٹتا ہے دفتر　　تو ہوتے ہیں مسخ ان سے پہلے تونگر
کمال ان میں رہتے ہیں باقی نہ جوہر　　نہ عقل ان کی ہادی، نہ دیں ان کا رہبر
نہ دنیا میں ذلت نہ عزت کی پروا
نہ عقبیٰ میں دوزخ نہ جنت کی پروا

مولانا حالی کے نزدیک امیر مسلمانوں کے کردار کے بگاڑ نے مسلمانوں کو تباہ کر دیا ہے۔ امیر مسلمانوں کے طبقاتی تفاوت کو بہت زیادہ بڑھا دیا ہے۔ جب کہ اسلام اس تفاوت کا سختی سے منکر ہے اور اس کا نقطۂ نظر ہے:

یہ پہلا سبق تھا کتاب ہدیٰ کا　　کہ ہے ساری مخلوق کنبہ خدا کا
وہی دوست ہے خالقِ دوسرا کا　　خلائق سے ہے جس کو رشتہ ولا کا
یہی ہے عبادت یہی دین و ایماں
کہ کام آئے دنیا میں انساں کے انساں

یہ نقطہ نظر حالی کو صوفی فکر کے قریب کر دیتا ہے اور ان کے مسدس کو انسان دوستی کا منشور

بنا دیتا ہے۔ اس طرح یہ نظم بین الانسانی رویہ کی حامل بن جاتی ہے۔

مولانا حالی مسلمانوں کی عقیدے کی سطح پر غداری سے سخت شاکی ہیں۔ یہاں اُن کا کلام گہری اور بھرپور طنز کا لہجہ لیے ہوئے ہے۔ یہ بات حالی کے مجموعی مزاج سے مختلف ہے۔ وہ مسلمانوں کے طریق کار پر کُھلم کُھلا قہقہے لگاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں:

کرے غیر گر بُت کی پُوجا، تو کافر جو ٹھہرائے بیٹا خدا کا، تو کافر
کہے آگ کو اپنا قبلہ، تو کافر کواکب میں مانے کرشمہ، تو کافر

مگر مومنوں پر کشادہ ہیں راہیں
عبادت کریں شوق سے، جس کی چاہیں

نبی کو جو چاہیں خدا کر دکھائیں اماموں کا رُتبہ نبیؐ سے بڑھائیں
مزاروں پہ دن رات نذریں چڑھائیں شہیدوں سے جا جا کے مانگیں دعائیں

نہ توحید میں کچھ خلل اِس سے آئے
نہ اسلام بگڑے نہ ایمان جائے

حدیث و سنت اور تعبیر دین کے مسئلے پر سرسید عقل کی بالادستی کے قائل تھے۔ اُنہوں نے معجزات کی ایسی تعبیر کی کہ وہ معجزے نہ رہے۔ عام انسانی واقعے ہو گئے۔ انہوں نے عقیدے کے گرد پھیلے ہوئے بہت سے نور کے ہالے آہستہ آہستہ کھرچ دیئے۔ حالی اور سرسید حدیث کی پرکھ کے لیے ایک اصول عقلِ انسانی بھی قرار دیتے تھے اور فہمِ قرآن کا ایک ذریعہ عقل و منطق کو خیال کرتے تھے۔ حالی نے اپنے اس نقطۂ نظر سے امت کے عمومی اختلاف کو بھی گہرے دکھ سے بیان کیا ہے مگر یہاں طنز زیادہ تیکھی نہیں۔ اگرچہ کرب کی کیفیت پوری طرح موجود ہے:

سدا اہلِ تحقیق سے دل میں بل ہے حدیثوں پہ چلنے میں دیں کا خلل ہے
فتاووں پہ بالکل مدارِ عمل ہے ہر اک رائے قرآں کا نعم البدل ہے

کتاب اور سنت کا ہے نام باقی
خُدا اور نبی سے نہیں کام باقی

زوال کا یہ دوسرا عکس ہندوستان میں مکمل ہوا تھا یا اندلس میں۔ بغداد کی شکست بھی کم نہ تھی مگر یہ شکست سیاسی شکست تھی۔ تہذیب کی شکست نہ تھی۔ جبکہ اندلس اور ہندوستان

کی شکست سیاسی اور تہذیبی دونوں حوالوں کی شکست تھی۔ حالی سمجھتے تھے کہ تہذیبی سطح پر زوال کا خاتمہ سیاسی فتح کا باعث بن سکتا ہے۔ حالی نے تہذیبی زوال کو موضوع بنایا ہے اور تہذیبی عروج کے لیے دعوت دی ہے۔ یہ عروج اسلام اور نبوی تعلیمات سے وفاداری میں ہی ممکن ہے، جو مساوات، اخوت، حریت، عدل، علم اور مثبت اقدار کا نام ہے۔

مولانا حالی نے تہذیبی زوال کی وجہ اس تہذیبی جمود کو قرار دیا ہے کہ وہ ہر میکدے سے جاکر ساغر پینے کی بجائے اپنے ہی دُردِ تہہِ جام کو سب کچھ سمجھ بیٹھے ہیں۔ یہ رویہ سند اور روایت کو واحد ذریعۂ علم ماننے کا رویہ ہے، جو گلیلیو کے مقابلے میں عیسائی پادریوں کے رویے کے مماثل ہے جبکہ تجربہ اور مشاہدہ علم کے مرکزی ذرائع ہیں۔ خصوصاً عقلی علوم میں تجربے اور مشاہدے سے بے نیازی جمود کی وہ کیفیت پیدا کرتی ہے، جس کے ساتھ زوال وابستہ ہے:

نہ قانوں میں اُن کے کوئی خطا ہے | نہ مخزن میں انگشت رکھنے کی جا ہے
سدیدی میں لکھا ہے جو کچھ بجا ہے | نفیسی کے ہر قول پر جاں فدا ہے

زوال کا ایک اور سبب ہمارا لایعنی ادب ہے، جو کہ بھانڈوں اور گویوں کا روزمرہ بن چکا ہے۔ اِنہی بھانڈوں اور گویوں کو امراء کے ہاں بار ملتا ہے۔ یہاں حالی کا تنقیدی رویہ یوں سامنے آتا ہے:

بُرا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے | عبث جھوٹ بکنا اگر ناروا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے | مقرر جہاں نیک و بد کی جزا ہے

گنہگار واں چھوٹ جائیں گے سارے
جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

"مسدس" کا "ضمیمہ" مایوسی کے عالم میں اُمید کی دعا ہے مگر یہ بھی موضوع اور فکر کے حوالے سے کوئی علیحدہ مزاج کا حامل نہیں۔ اس میں مسلمانوں کے تہذیبی عروج کی تصویر اور اس سے رشتہ جوڑنے کی تلقین ملتی ہے۔ اِس میں حالی نے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حوالوں سے اسلامی تعلیمات اور مسلمانوں کے افکار و اعمال کو بیان کیا ہے۔

مولانا حالی نے اس مسدس کے ذریعے مسلمانوں کی تہذیب کو دریافت کیا ہے۔ یہ تہذیب ان کے نقطۂ نظر کے مطابق افادی بھی تھی اور اپنی روحانی اساس بھی رکھتی

تھی۔ آج اس تہذیب کے علمبردار اس تہذیب کا علم چھوڑ کر اور اس سے غداری کے مرتکب ہوکر زوال کا شکار ہو چکے ہیں۔ یہ تہذیب آج حقیقت کی بجائے تصور بن چکی ہے اور جغرافیے سے نکل کر تاریخ کا حصہ بن گئی ہے۔ اس تہذیب کے اصول اہلِ مغرب نے اپنا کر اس تہذیب کے غداروں کو شکست سے دوچار کر دیا ہے۔ یہ تہذیب ایک عقیدے سے کہیں زیادہ تجربے اور مشاہدے کی حامل ہے، جسے سنۃ اللہ کہا جا سکتا ہے۔

کتاب کے آخر میں "عرضِ حالِ بہ جناب سرورِ کائنات علیہ افضل الصلوات واکمل التحیات" مسدس کو مسلمانوں کی اس مرکزی روایت سے وابستہ کر دیتا ہے، جسے "دعا" کہا جاتا ہے۔ دعا ادب، احترام اور نفیِ ذات کا مجموعہ ہے۔ جونہی کادعائیہ لہجہ شکوے کو چھونے کی کوشش کرتا ہے۔ حالی وہیں قلم کو روک کر اس طویل نظم کو مکمل کر دیتے ہیں:

ہاں! حالیِ گستاخ نہ بڑھ حدِ ادب سے　　باتوں سے ٹپکتا تیری اب صاف گلہ ہے

ہے یہ بھی خبر تجھ کو کہ ہے کون مخاطب
یاں جنبشِ لب خارج از آہنگِ خطا ہے

مولانا حالی نے سادگی، سلاست اور روانی کو اپنی نظم کی بنیادی خصوصیت کے طور پر اپنایا ہے۔ اُن کے ہاں بعض ثقیل الفاظ بھی اپنا ثقل کھو دیتے ہیں۔ انھوں نے استعارے سے گریز کیا ہے مگر تلمیح اُن کے اکثر شعروں کی بنیاد ہے۔ استعارے سے گریز کے باوجود انہوں نے اس قدر عظیم ادب پارہ تخلیق کیا ہے کہ ان کا مسدس خود ایک استعارہ بن گیا ہے اور مسدس کے لفظ سے ہر شخص کا خیال فوراً حالی کے مسدس مدوجزر اسلام کی طرف منتقل ہوتا ہے۔

خضرِ راہ

خضرِ راہ علامہ اقبال کی طویل نظموں میں منفرد حیثیت کی حامل ہے۔ یہ نظم انجمن حمایت اسلام لاہور کے ۳۷ ویں سالانہ جلسے کے موقعے پر ۱۹۲۲ء میں پڑھی گئی بعد اَزیہ نظم معمولی ترمیم کے ساتھ بانگ درا میں شامل کی گئی۔ ترتیب کے لحاظ سے "بانگِ درا کی آخری نظم طلوعِ اسلام سے پہلے کی نظم ہے۔ اس نظم کے سیاسی پس منظر میں برصغیر میں انگریزوں کا ظلم وستم، سرمایہ داری نظام کی ہولناکیاں، ترکی میں نوجوان ترکوں کی قربانیاں اور اُن کے برعکس عربوں کی غداری اور انقلابِ روس شامل ہیں۔ انقلابِ روس ۱۹۱۷ء میں برپا ہوا تھا، جس نے بظاہر مظلوم انسانوں اور مظلوم اقوام کو بہت حوصلہ دیا اور سرمایہ داری کے خلاف نفرت کو فروغ دیا تھا۔

اِس نظم کے دو حصے ہیں۔ ایک کا عنوان ہے شاعر اور دوسرے کا عنوان جوابِ خضر ہے۔ نظم کی ابتداء ایک ڈراما کی تمہید لگتی ہے۔ اِس میں ایک منظر دکھایا گیا ہے، منظر ہے دریا کا کنارہ رات کا وقت اور مضطرب شاعر کہ اچانک "خضر" آتے ہیں۔ خضر آتے ہی یوں گویا ہوتے ہیں:

کہہ رہا ہے مجھ سے، اے جویائے اسرارِ ازل!
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب

اس کے بعد شاعر گویا ہوتا ہے۔ وہ دو اشعار میں خضر کی توصیف کرتا ہے۔ پھر اُس سے مختلف سوالات کرتا ہے۔ پہلا سوال ہے۔

چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد
زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا و دوش

دوسرا، تیسرا اور چوتھا سوال ہے۔

زندگی کا راز کیا ہے؟ سلطنت کیا چیز ہے؟
اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش؟

پانچواں سوال بڑی تفصیل کا حامل ہے۔ یہ چار اشعار میں مکمل ہو پاتا ہے:

ہو رہا ہے ایشیا کا خرقۂ دیرینہ چاک
نوجواں اقوامِ نو دولت کے ہیں پیرایہ پوش!
گرچہ اسکندر رہا محرومِ آبِ زندگی
فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ ناؤ نوش
بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفیٰ
خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش
آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے؟

نظم کا یہ حصہ ایک خوبصورت امیج سے شروع ہوتا ہے۔ پہلے شعر میں شاعر نے رات اور جہانِ اضطراب کے ذریعے ایک اسرار پیدا کرنے کی کوشش کی ہے:

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب

دوسرے شعر میں شب کے سکوت اور نرم سیر دریا کے ذریعے اِس اسرار کو مزید گہرا کیا ہے:

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

اس کے بعد مزید دو شعر اس اسرار کو مزید پراسرار بناتے ہیں۔ اس اسرار کے پردے سے خضر باہر آتے ہیں۔ یہ خالص الف لیلوی ماحول لگتا ہے۔ ماحول اسرار کو گہرا کرتا ہے اور خضر کشف کی علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔ اگرچہ اُن کی شخصیت اسی اسرار کا ہی حصہ ہے گویا اسی اسرار کے باطن سے کشف نمودار ہوتا ہے۔ خضر جس انداز سے مخاطب ہوتا ہے، اس کی زبان ہمارے قدیم کشفی علم کی زبان ہے، جسے تصوف کہا جاتا ہے۔ ہمارے ادب کی اکثر علامتیں اسی علم سے پھوٹی ہیں۔ خضر کی بات سُن کر شاعر کے دل کی جو کیفیت ہوئی ہے۔ اس کی تصویر کشی کرتے ہوئے شاعر نے تجرید کو تجسیم دیا دیا۔

دل میں یہ سن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہیدِ جستجو تھا، یوں سخن گستر ہوا

اس کے بعد شاعر جو گفتگو کرتا ہے، اس کی تلمیحات قرآن سے ماخوذ ہیں۔ علامہ نے ایک ہی شعر میں خضر کے ایک سفر کی تمام روداد کو سمو دیا ہے:

کشتیِ مسکین و جانِ پاک و دیوارِ یتیم
علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش

علامہ اقبال نے پانچ سوال اُٹھائے ہیں، جو اس دور کے سوال بھی ہیں اور علامہ کی فکری زندگی کا مرکز نقطہ بھی۔ پانچواں سوال سب سے زیادہ طویل ہے، تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اُن کی آخری امید مسلمان سے وابستہ ہے۔ اسی لیئے انہوں نے یہ سوال سب سے آخر میں اور سب سے زیادہ طوالت کے ساتھ اُٹھایا ہے۔ ان اشعار میں انہوں نے مختلف صنائع کا استعمال بھی کیا ہے۔ تلمیحات بھی، خیال انگیز اسمِ معرفہ بھی دیکھا ہے ہاشمی ناموس دینِ مصطفٰے)۔ یہ حصہ فکری طور پر چند سوالات اُٹھاتا ہے، جو اس دور کے مرکزی سوالات ہیں اور فنی لحاظ سے ایک خوبصورت ادب پارہ پیش کرتا ہے۔

نظم کا دوسرا حصہ "جوابِ خضر" ہے۔ یہ حصہ پانچ اجزا پر مشتمل ہے اور ہر جزو میں شاعر کے پانچوں سوالوں کا جواب ہے۔ پہلے جزو کا عنوان ہے "صحرا نوردی" اس جزو میں علامہ اقبال نے صحرا سے اپنی ذہنی وابستگی کا بھرپور ثبوت دیا ہے۔ علامہ اقبال عرب کے بہت دلدادہ تھے۔ فکری طور پر انہوں نے عجم اور عجمیت کو ہر سطح پر رد کیا۔ جذباتی سطح پر انہوں نے عرب کے ریگزاروں سے محبت کی۔ اسی لیے صحرا نوردی کی اکثر تعریف کی۔ اُن کی نظم "بڈھے بلوچ کی نصیحت" میں بھی صحرا کی عظمت کا قصیدہ ہے۔

فطرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی
یا بندۂ صحرائی یا مردِ کہستانی

خضرِ راہ کے اس حصے میں انہوں نے پوری تفصیل سے صحرا نوردی کی تحسین کی ہے اور صحرا کی عظمت کا قصیدہ کہا ہے۔ اس کے لیے انہوں نے صحرا کا منظر اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ بیحد دلکش دکھائی دیتا ہے۔ اس حصے کا آغاز وہ یوں کرتے ہیں:

کیا تعجب ہے مری صحرا نوردی پر تجھے
یہ تگاپوئے دمادم زندگی کی ہے دلیل

سعیِ پیہم اُن کی فکر کا ایک اہم موضوع ہے۔ اس فکری تجرید سے وہ اس حصے کا آغاز

کرتے ہیں مگر اس کے بعد چھ اشعار میں تجرید کی بجائے ٹھوس امیجز کے ذریعے ابلاغ کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے آخری شعر میں امیجز سے تجرید کا سفر یوں شروع ہوتا ہے۔

پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی، اے بیخبر! رازِ دوامِ زندگی

اس حصے کے باقی اشعار میں کئی خوبصورت منظر پیش کیے گئے ہیں۔ ایک شعر میں ویرانے اور آبادی کا تقابل یوں پیش کیا ہے:

تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت و نخیل

باقی اشعار میں منظر کشی کے کئی انداز ملتے ہیں۔ کہیں تو کارواں کی کیفیت ہے، کہیں آہو اور خضر کی تنہائی اور آزادی ہے، کہیں صبح کا خوبصورت منظر ہے۔ ایک شعر سورۃ انعام میں مذکور حضرت ابراہیم علیہ السلام کے واقعے کو خوبصورت انداز میں یوں پیش کرتا ہے:

وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل

یہ شعر ہمیں علامہ اقبال کی مناظر سے دلچسپی کی کلید مہیا کرتا ہے۔ کہ حضرت ابراہیمؑ نے حقیقت کی تلاش کا آغاز مطالعۂ فطرت سے کیا تھا۔ اقبال بھی فطرت کے مجاز سے اس لیے دلچسپی لیتے ہیں کہ وہ حقیقت کے سفر میں ان کے لیے معاون بنے۔ "زندگی" کے عنوان کے تحت ۱۴ اشعار ملتے ہیں۔ اس میں خالص فکری شاعری ٹھوس امیجز کے ذریعے کی گئی ہے۔ ان اشعار میں زندگی کے لیے ایک مرکزی استعارہ "آبِ رواں" ہے۔ کہیں یہ قلزم ہے، کہیں بحرِ بیکراں ہے، کہیں جوئے شیر ہے۔ دوسرا مرکزی استعارہ آگ ہے۔ ان دو استعاروں کی مدد سے علامہ نے مختلف امیجز تخلیق کیے ہیں۔

قلزمِ ہستی سے تو ابھرا ہے مانندِ حباب
اس زیاں خانے میں تیرا امتحاں ہے زندگی
پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

زندگی کی قوتِ پنہاں کو کر دے آشکار
تا یہ چنگاری فروغِ جاوداں پیدا کرے

اور امیجز کی تخلیق کے لیے تلمیح سے مدد بھی لی ہے:

زندگانی کی حقیقت کوہ کن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی

علامہ نے آگ اور آبِ رواں کی مدد سے امیجز تخلیق کیے ہیں۔ فکری لحاظ سے انھوں نے حرکت، حرارت، قوت، عظمت اور روشنی کی مختلف صفات کے ذریعے زندگی کے بارے میں اپنا تصور تخلیقی انداز میں پیش کیا ہے۔

"سلطنت" میں علامہ نے استعارے سے کم اور براہِ راست خطاب سے زیادہ کام لیا ہے۔ اس میں مغربی استبدادی سلطنت کا پردہ چاک کیا ہے۔ استعارہ تو اسرار پیدا کرتا ہے۔ علامہ یہاں اسرار کے پردے اُتارتے نظر آتے ہیں:

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
مجلسِ آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طبِ مغرب میں مزے میٹھے اثر خواب آوری
سروری زیبا فقط اس ذاتِ بے ہمتا کو ہے
حکمراں ہے اک وہی، باقی بتانِ آزری

علامہ اقبال نے اس استبدادی نظام کے خلاف کھلے لفظوں میں انقلاب اور بغاوت کی دعوت دی ہے:

جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز
دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری
خونِ اسرائیل آجاتا ہے آخر جوش میں
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری

علامہ اقبال کے ہاں جوشِ انقلاب اس قدر نسرون ہے کہ وہ براہِ راست خطاب پر اتر آتے ہیں:

از غلامی فطرتِ آزاد را رسوا مکن
تا تراشی خواجۂ از برہمن کافر تری

اس حصے میں بھی موسیٰ، طلسم سامری، محمود، ایاز وغیرہ کئی تلمیحات موجود ہیں۔

"سرمایہ و محنت" میں سرمایہ داری نظام کے معائب بیان کیے گئے ہیں۔ سرمایہ داری پابندی، ظلم، ستم اور جبر کا دوسرا نام ہے جبکہ علامہ اقبال آزادی کے طلبگار ہیں۔ اس میں مختلف تلمیحات کے ذریعے کئی امیجز تخلیق کیے گئے ہیں:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر
شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
ساحرِ الموط نے تجھ کو دیا برگِ حشیش
اور تو، اے بے خبر! سمجھا اسے شاخِ نبات

پہلے شعر میں سلطان باہو کے واقعے کی طرف اشارہ ہے اور دوسرے میں حسن بن سبا کی طرف اشارہ ملتا ہے، جس نے مصنوعی جنت آباد کی اور حشیش کے ذریعے کئی لوگوں کو اس جنت کا دلدادہ بنا لیا۔ اس جز میں انقلابِ روس کو خوش آمدید کہا گیا ہے۔ انہوں نے کھلے لفظوں میں نئے نظام کے طلوع کا خیر مقدم کیا ہے:

آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا
آسماں! ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک

اس جز میں بھی فکر کے ساتھ ساتھ فنی سطح بھی برقرار رہی ہے اور ایسے اشعار بھی موجود ہیں:

باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار
زخمِ گُل کے واسطے تدبیرِ مرہم کب تلک

"دنیائے اسلام" کے زیرِ عنوان علامہ نے مسلمان کے عروج و زوال سے بحث کی ہے یہ حصہ حالی کی "مسدس مدوجزرِ اسلام" کی یاد دلاتا ہے۔ مگر حالی کے ہاں سادگی ہے، سلاست ہے اور استعارے کے بغیر بات کہی گئی ہے، مگر اقبال کے ہاں استعارہ ہر جگہ موجود ملتا ہے۔ اِس حصے میں استعارہ اور خطاب پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ اِس میں مسلمانوں کے زوال کی کیفیت، اقوام کے عروج و زوال کے اصول اور مسلمانوں کے

عروج کے لیے چند خاص اصول بیان ہوئے ہیں۔ زوال کی کیفیت یوں بیان ہوئی ہے:

لے گئے تثلیث کے فرزند میراثِ خلیلؑ
خشتِ بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز
ہوگئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے، ہیں آج مجبورِ نیاز

قوموں کی تعمیر نو کا اصول یوں بیان کیا ہے:

گفت رومی "ہر بنائے کہنہ کآباداں کنند
می ندانی" اوّل آں بنیاد را ویراں کنند

مسلمانوں کے لیے عروج کے چند خاص اصول یوں بیان کیے ہیں:

پھر سیاست چھوڑ کر داخل حصارِ دیں میں ہو
ملک و دولت ہیں فقط حفظِ حرم کا اک ثمر
ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لیکر تابخاکِ کاشغر

اس کے بعد کے تمام اشعار مسلمانوں کے عروج سے ہی مخصوص ہیں۔ مثلاً:

اے کہ نشناسی خفی را از جلی! ہشیار باش
اے گرفتارِ ابوبکرؓ و علیؓ! ہوشیار باش

مختصراً یہ کہ خضرِ راہ میں فکر اور فن کی اعلیٰ سطح موجود ہے۔ ابتداء ایک اسرار سے ہوتی ہے۔ پھر آہستہ آہستہ اسرار گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔ اسرار اس وقت اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ جب خضر سامنے آتا ہے۔ گویا اسرار ہی خضر کی صورت میں مجسم ہوگیا ہے۔ پھر اسرار کے پردے اٹھنے لگتے ہیں اور آہستہ آہستہ کئی حقائق بے نقاب ہوجاتے ہیں۔ یہ حقائق مختلف تصویروں کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ بالآخر اقبال قاری سے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں اور نظم مکمل ہوجاتی ہے۔ اس طرح فکر اور فن کی ایک اعلیٰ سطح دریافت ہوتی ہے۔ یہی "خضرِ راہ" کا کمال بھی ہے اور انفرادیت بھی۔

طلوعِ اسلام

طلوعِ اسلام علامہ اقبال کی طویل نظموں میں فکری اور فنی لحاظ سے خصوصی اہمیت رکھتی ہے۔ یہ بانگ درا کی آخری طویل نظم ہے اور خضرِ راہ سے اگلی نظم ہے۔ یہ نظم انجمن حمایت اسلام کے اڑتیسویں جلسے میں مارچ ۱۹۲۳ء کو سنائی گئی، اور پھر بغیر کسی ترمیم کے بانگ درا میں شامل کر دی گئی۔

اس نظم میں مسلمانوں کو نئے اور روشن مستقبل کی نوید سنائی گئی ہے۔ اس کا لہجہ رجائی اور امید افزاء ہے۔ یہ اس صورت حال میں لکھی گئی تھی، جب ترک بڑے جوش و خروش سے جدو جہد آزادی میں شریک تھے اور ایک نیا دور طلوع ہوتا ہوا محسوس ہو رہا تھا۔ پورے عالم اسلام میں بیداری کی لہر محسوس ہو رہی تھی۔ برِ صغیر میں ترکِ موالات کی تحریک جاری تھی۔ دیگر مسلم ممالک میں احیائے اسلام اور آزادی کی تحریکیں موجود تھیں۔

طلوعِ اسلام ترکیب بند کی ہیئت میں لکھی گئی ہے اس کے کل ۹ بند ہیں۔ ہر بند ایک فکری وحدت کا حامل ہے اور ایک مخصوص موضوع کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ طلوعِ اسلام میں علامہ اقبال نے پہلے بند میں ایک امید افزا صورت حال کی نوید سے ابتداء کی ہے۔

دلیلِ صبحِ روشن ہے ستاروں کی تنک تابی
افق سے آفتاب ابھرا گیا دورِ گراں خوابی

اس بند کے چھ اشعار میں مختلف استعاروں کے ذریعے ایک نئی صورتِ حال کی نوید ہے۔ ایک شعر میں خود کلامی ہے، جس میں اپنے آپ کو بلبل کے استعارے کے ذریعے مخاطب کر کے کہا ہے:

اثر کچھ خواب کا غنچوں میں باقی ہے تو، اے بلبل
نوارا تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی

آٹھویں شعر میں خدا تعالیٰ سے دعا ہے :

ضمیر لالہ میں روشن چراغِ آرزو کردے
چمن کے ذرّے ذرّے کو شہیدِ جستجو کردے

دوسرے بند کے چھ اشعار میں مسلمانوں کے احیاء کی نوید مختلف استعاروں کے ذریعے دی گئی ہے۔ دو اشعار میں خونِ مسلم کی ارزانی کے مثبت نتائج پیش کرکے احیاء کو منطقی نتیجے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس بند میں ہی علامہ کا یہ مشہور شعر شامل ہے :

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

آخری دو اشعار میں اپنے آپ سے وہی مطالبہ کیا گیا ہے، جو پہلے بند میں کیا تھا اور اپنے لیے بلبل کا ہی استعارہ استعمال کیا گیا ہے :

نوا پیرا ہو، اے بلبل! کہ ہو تیرے ترنم سے
کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا
ترے سینے میں ہے پوشیدہ رازِ زندگی کہہ دے
مسلماں سے حدیثِ سوز و سازِ زندگی کہہ دے

تیسرے بند کے چھ اشعار میں مسلمان کا کائنات میں مقام و منصب بیان کیا گیا ہے۔ ساتویں میں تاریخِ اسلام کا یہ نتیجہ بیان کیا گیا ہے کہ ایشیا کا پاسباں مسلمان ہے اور آٹھویں شعر میں مسلمان کو نصیحت کی گئی ہے :

سبق پھر پڑھ صداقت کا عدالت کا شجاعت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دنیا کی امامت کا

چوتھے بند میں عالمِ انسانیت میں مسلمان کا منصب پیش کیا گیا ہے۔ پہلے دو شعروں میں امّت کو دعوتِ اتحاد دی گئی ہے۔ تیسرے میں رویے کی تبدیلی دعوت ہے۔ چوتھے پانچویں میں عالمِ انسانیت میں اس کا منصب، چھٹے ساتویں میں ترکوں کو خراجِ تحسین اور آٹھویں میں یقین اور ایمان کی اہمیت اور اس کا کردار بیان کیا گیا ہے۔ پانچویں بند میں ایمان کی اہمیت مرکزی موضوع ہے۔ پہلے تین اشعار میں ایمان کی اہمیت اور عظمت بیان ہوئی ہے۔ چوتھے میں ایمان کے مقابلے میں ہوس کے فسادات کا طریق بیان ہوا ہے۔ پانچویں

چھٹے میں ایمان کا لازمی تقاضا وحدت انسانیت کا ذکر ہے۔ ساتویں میں ایمان کے ساتھ عمل پیہم اور محبت فاتح عالم کو بھی شامل کر لیا ہے، اور آٹھویں میں ایمان کے نتائج یعنی دلِ گرمے، نگاہ پاک بینے اور جان بیتابے کا تذکرہ ہے۔ چھٹے بند کے پہلے چھ اشعار ہیں، جن میں دوسری جنگِ عظیم کی صورت حال کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان میں یونانیوں کی شکست، عربوں کی غداری اور ترکوں کی عظمت کا تذکرہ ہے۔ ساتویں شعر میں اہلِ ایمان کی عمومی روش یوں بیان کی ہے:

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں
اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

آٹھویں شعر میں ایمان کی اہمیت کا تذکرہ یوں کیا گیا ہے:

یقیں افراد کا سرمایۂ تعمیرِ ملت ہے
یہی قوت ہے جو صورت گرِ تقدیرِ ملت ہے

ساتویں بند کے پہلے سات اشعار میں مسلمانوں کو خودی، اخوت، اتحاد امت، رحماءُ بینھم اور اشداءُ علی الکفار کی تلقین کی گئی ہے اور آٹھویں شعر میں مسلمان کی عظمت کا نقش یوں پیش کیا ہے:

ترے علم و محبت کی نہیں ہے انتہا کوئی
نہیں ہے تجھ سے بڑھ کر سازِ فطرت میں نوا کوئی

آٹھویں بند کے پہلے چار اشعار میں سرمایہ داری کی مذمت ہے اور یورپی تہذیب کے زوال کی نوید ہے، جبکہ پچھلے چار اشعار میں مسلمان کو عمل کے ذریعے اسے توڑ پھوڑ دینے کی تلقین ہے۔

نواں بند تمام کا تمام فارسی میں ہے۔ اس کے تمام اشعار میں بہار کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ پانچویں شعر میں "شاخِ خلیل" کی ترکیب کے ذریعے بہار کے استعارے کی توضیح کر دی ہے اس طرح تمام بند کی توضیح ہو گئی ہے۔

اس نظم میں اقبال کے افکار بہت واضح ہیں۔ وہ مقامِ مسلم کو یوں بیان کرتے ہیں:

گماں آبادِ ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا
بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی

جب کہ یورپ کی تہذیب پر تنقید بھی کھلے لفظوں میں ملتی ہے۔ انہوں نے واشگاف لفظوں میں تہذیبِ مغرب کے زوال کی نوید سنائی ہے:

وہ حکمت ناز تھا جس پر خرد مندانِ مغرب کو
ہوس کے پنجۂ خونیں میں تیغ کارزاری ہے
تدبّر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدّن کی بنا سرمایہ داری ہے

اس نظم میں مسلمان اثبات کا نمائندہ ہے اور مغرب نفی کا۔ اسی نفی اور اثبات کی جدلیت سے یہ نظم مفہوم پاتی ہے۔

فنی سطح پر یہ نظم بے شمار خوبیوں کی حامل ہے۔ اقبال کے ہاں امیجری کی بہت اعلیٰ سطح ملتی ہے۔ اس کا آخری بند امیجری کا خوبصورت نمونہ ہے:

بیا ساقی! نوائے مرغزار از شاخسار آمد
بہار آمد، نگار آمد، نگار آمد، قرار آمد
کشید ابرِ بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا
صدائے آبشاراں از فرازِ کوہسار آمد
سرت گردم تو ہم قانونِ پیشیں ساز دہ ساقی
کہ خیلِ نغمہ پردازاں قطار اندر قطار آمد

یہ بند سارا کا سارا امیجری کا خوبصورت نمونہ ہے۔ اس کے علاوہ امیجری کے کئی خوبصورت نمونے دوسرے بندوں میں بھی موجود ہیں۔

اس نظم میں براہ راست بات کہنے اور استعارے کے ذریعے اظہار کی دونوں صورتیں پہلو بہ پہلو موجود ہیں:

عطا مومن کو پھر درگاہِ حق سے ہونے والا ہے
شکوہِ تُرکمانی، ذہنِ ہندی، نطقِ اعرابی

براہ راست گوئی کی عمدہ مثال ہے۔ اسکے ساتھ ہی استعارے کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
چمن کے ذرے ذرے کو شہیدِ جستجو کر دے

خروش آموزِ بلبل ہو گرہ غنچے کی وا کر دے
کہ تو اس گلستان کے واسطے بادِ بہاری ہے

بعض اوقات استعارے کے دو مختلف نظام ایک ہی شعر میں ملتے ہیں :

کتابِ ملتِ بیضا کی پھر شیرازہ بندی ہے
یہ شاخِ ہاشمی کرنے کو ہے پھر برگ و بر پیدا

منفی اور مثبت قدروں کے ساتھ ساتھ اظہار سے حسنِ بیان پیدا ہوتا ہے۔ بعض جگہ یہ بڑے خوبصورت انداز میں ملتی ہے:

حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے

طلوعِ اسلام میں بے شمار معنوی و لفظی صنعتیں موجود ہیں۔ چند ایک بطورِ مثال ملاحظہ ہوں:

صنعتِ حسنِ تعلیل : سرشکِ چشمِ مسلم میں ہے نیساں کا اثر پیدا
خلیل اللہ کے دریا میں ہوں گے پھر گہر پیدا

صنعتِ تمثیل : اگر عثمانیوں پر کوہِ غم ٹوٹا، تو کیا غم ہے
کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

صنعتِ مراعاۃ النظیر : غبار آلودۂ رنگ و نسب ہیں بال و پر تیرے
تو اے مرغِ حرم! اڑنے سے پہلے پر فشاں ہو جا

صنعتِ تکرار : مکاں فانی، مکیں آنی، ازل تیرا ابد تیرا
خدا کا آخری پیغام ہے، تو جاوداں تو ہے

صنعتِ تضادِ ایجابی : حقیقت ایک ہے ہر شے کی خاکی ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کا ٹپکے، اگر ذرہ کا دل چیریں
عمل سے زندگی بنتی ہے، جنت بھی، جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے، نہ ناری ہے

اس نظم میں اقبال نے خطابیہ انداز بڑی کامیابی سے نبھایا ہے یہ خطاب وہ خود سے بھی کرتے ہیں اور مسلمان سے بھی۔ ساتواں بند سارے کا سارا خطابیہ ہے۔ ایک شعر ملاحظہ ہو :

تو رازِ کُن فکاں ہے، اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا رازداں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا

اقبال نے نصیحت کی تلخی کو کم کرنے کے لیے مخاطب کی عظمت کا اظہار بھی ساتھ ساتھ کیا ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں ابتداء ہی تعریفی کلمے سے ہو رہی ہے۔

طلوعِ اسلام میں بے شمار نئی تراکیب نئی تشبیہات اور نئے استعارے موجود ہیں جن کی ایک ہی نظر میں ایک طویل فہرست تیار کی جا سکتی ہے۔

طلوعِ اسلام اقبال کے سیاسی افکار کی فنکارانہ انداز میں ابلاغ کا مؤثر ذریعہ ہے۔ اس میں اقبال کے ملی و سیاسی افکار ان کے فنکارانہ انداز سے مل کر جرعہ دو آتشہ بن گئے ہیں

ساقی نامہ

ساقی نامے کے سلسلے میں یہ بات زیرِ بحث رہی ہے کہ ساقی نامہ کوئی صنفِ سخن ہے یا نہیں اس کے متعلق ڈاکٹر صدیق جاوید کی رائے ہے :

"ساقی نامہ فارسی اور اردو شاعری میں شعراء کا ایک مرغوب پیرایۂ بیان ہے مگر یہ کوئی الگ اور آزاد صنفِ سخن نہیں ہے۔"

(بالِ جبریل کا تنقیدی مطالعہ، صفحہ : ۱۷۶)

اسی سے ملتی جلتی رائے شمیم احمد بھی رکھتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں :

"اگرچہ اقبال نے "ساقی نامہ" کا عنوان دے کر اور اشعارِ متفرقہ میں جگہ جگہ ساقی سے خطاب کر کے پوری ایک نظم لکھ ڈالی۔ پھر بھی یہ علیحدہ سے کوئی صنف ہے نہ ہیئت۔"

(اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، صفحہ ۱۹۴)

ان حضرات کے نقطۂ نظر کا پس منظر یہ ہے کہ ساقی نامے اکثر مثنویوں اور مرثیوں کا

حصہ رہے ہیں۔ اس لیے یہ حضرات ساقی نامہ کو صنف سخن ماننے کے لیے تیار نہیں۔ مگر ابوالاعجاز حفیظ صدیقی ساقی نامہ کو ہر لحاظ سے ایک صنف سخن مانتے ہیں، جس کا موضوع اور ہیئت دونوں متعین ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"ساقی نامہ کا اطلاق مثنوی کے قالب اور بحر متقارب مثمن محذوف الآخر یا مقصور الآخر میں لکھے ہوئے ایسے اشعار پر ہوتا ہے، جس میں طلب شراب کی غرض سے خطاب ہو۔"

(کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ: ۱۹۶)

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے نزدیک ساقی نامہ کے لیے مذکورہ بحر مخصوص ہے۔ پیام مشرق میں علامہ کا ایک فارسی "ساقی نامہ" اس بحر میں نہیں ہے اور قصیدے کی فارم میں ہے اس لیے وہ اسے علامہ کا اجتہاد خیال فرماتے ہیں چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"فارسی ساقی نامہ لکھتے ہوئے، انہوں نے اجتہاد سے کام لیا"

(اوزانِ اقبال صفحہ: ۵۵)

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے ساقی نامہ کو صنفِ سخن مانتے ہوئے، اس کی مثال کے طور پر... علامہ اقبال کے ساقی نامہ کو پیش کیا ہے، جس سے علامہ اقبال کا یہ کارنامۂ فن سامنے آتا ہے کہ انہوں نے ساقی نامہ لکھ کر اسے ایک صنفِ سخن کا اعتبار و اعتماد بخشا۔

ساقی نامہ لکھنے کی ایک وجہ یہ ہے کہ شراب اردو اور فارسی شاعری کا مرغوب موضوع رہا ہے شعراء نے اکثر شراب کو مختلف چیزوں کے استعارے کے طور پر پیش کیا ہے۔ شراب تبدیلی کا استعارہ ہے۔ چونکہ علامہ اقبال انقلابی فکر کے حامل تھے، اس لیے یہ استعارہ اُن کی فکر کے ابلاغ کے لیے بہت کارآمد استعارے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ علامہ اقبال نے ساقی نامے میں بڑی کامیابی سے اپنے افکار کا ابلاغ کیا ہے اور اپنی فکر کو تجرید سے تجسیم عطا کردی۔

"ساقی نامہ" سات بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے بند کی ابتدا میں چار اشعار بہار کا منظر پیش کرتے ہیں۔ یہ بہار کا منظر اتنا مؤثر ہے کہ بہار کائنات کے ہر ذرے کا مزاج بن گئی ہے۔ حتیٰ کہ پتھر میں بھی جان پڑ گئی ہے۔ تیسرے شعر میں بہار کا اثر اپنے عروج پر ہے:

جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں   لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں!

اقبال کا عمومی طریق کار یہ ہے کہ جس طرح قصیدے میں شاعر تشبیب سے مدح کی طرف سفر کرتا ہے، علامہ بھی مناظر فطرت سے اپنے افکار کی طرف سفر کرتے ہیں۔ "ساقی نامہ" میں علامہ اقبال بہار کا منظر پیش کرنے کے بعد ندی کا منظر پیش کرتے ہیں۔ ندی علامہ کے کلام میں اکثر ابلاغِ فکر کے لیئے ایک استعارے کے طور پہ آئی ہے۔ ندی حرکت، زندگی روانی، پاکیزگی اور سیرابی کے حوالے سے روشن فکر کا استعارہ ہے۔ اسی لیے علامہ اس سے پیام زندگی سنتے ہیں :

رُکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ　　　پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

ذرا دیکھ، اے ساقیِ لالہ فام!　　　سناتی ہے یہ زندگی کا پیام

شاعر اس کے بعد شراب طلب کرتا ہے کیونکہ ندی نے بھی شراب پی رکھی ہے۔ اقبال نے شراب کی صفات اس انداز سے بیان کی ہیں کہ شراب کا استعارہ بالکل واضح ہوگیا ہے اور اس میں کوئی ابہام نہیں رہا۔ اس قدر توضیح کے باوجود علامہ اقبال نے شعریت ضائع نہیں ہونے دی :

وہ مے جس سے روشن ضمیر حیات　　　وہ مے جس سے ہے مستیٔ کائنات

وہ مے جس میں ہے سوز و ساز ازل　　　وہ مے جس سے کھلتا ہے راز ازل

دوسرے بند میں علامہ اقبال بین الاقوامی تبدیلیوں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ اس کی ابتداء اس شعر سے کرتے ہیں :

زمانے کے انداز بدلے گئے　　　نیا راگ ہے، ساز بدلے گئے

پانچ اشعار میں بین الاقوامی صورتِ حال کا تذکرہ ہے چھٹے شعر میں علامہ اقبال دورِ حاضر کی اس محرومی کا تذکرہ کرتے ہیں، جو رائج افکار کی ناکامی اور روشن فکر کی عدم موجودگی سے پیدا ہوئی ہے :

دلِ طورِ سینا و فاراں دو نیم　　　تجلی کا پھر منتظر ہے کلیم!!

اس شعر میں محرومی کی تصویر بھی ہے۔ اور اس بات کی طرف اشارہ بھی کہ موجودہ فکری خلا کو دینِ اسلام کی روشن فکر سے پُر کیا جا سکتا ہے۔ مگر روشن فکر کا یہ چشمہ تو عجمیت نے گدلا کر دیا ہے اور اس روشن فکر کے وارث عجم کے لات و منات کے پجاری بن گئے ہیں۔ علامہ اقبال کے نزدیک عجمیت کا ناپسندیدہ پہلو ملوکیت اور عمل سے محرومی ہے۔

علامہ اقبال بے عملی اور ملوکیت دونوں کو امت کے لیے بیحد خطرناک خیال کرتے ہیں۔..
عجمیت کی اس بالادستی سے اقبال سخت نالاں ہیں اور احتجاج کرتے ہوئے کہتے ہیں :

تمدن ، تصوف، شریعت کلام بتانِ عجم کے پجاری تمام
حقیقت خرافات میں کھو گئی یہ امّت روایات میں کھو گئی

تیسرے بند میں علامہ اقبال عجمیت زدہ اسلام سے بغاوت کی آواز بلند کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں وہ عقل کی آزادی اور بالادستی کا خواب بھی دیکھتے ہیں :

خرد کو غلامی سے آزاد کر جوانوں کو پیروں کا استاد کر

اس بند میں علامہ اقبال اپنی فکر و نظر کی صفات بیان کرتے ہیں اور آخر میں ساقی سے درخواست کرتے ہیں کہ وہ ان افکار کو عام کر دے :

مرا دل مری رزم گاہِ حیات گمانوں کے لشکر یقین کا ثبات
یہی کچھ ہے ، ساقی ! متاعِ فقیر اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹا دے اسے ! لٹا دے ! ٹھکانے لگا دے اسے

چوتھے اور پانچویں بند میں زندگی کی حقیقت بتائی ہے کہ کس طرح یہ رواں بیہم رواں ہے۔ اس میں علامہ اقبال نے زمان کا حرکی تصور دیا ہے۔ یہ اقبال کا خصوصی کارنامہ ہے کیونکہ برصغیر کی مذہبی پیشوائیت زمان کا جامد تصور رکھتی تھی اور رکھتی ہے۔ علامہ اقبال کے نزدیک زندگی حرکت ، تنوع، سیمابیت اور قوت کا نام ہے ، چنانچہ وہ اس کا اظہار یوں کرتے ہیں :

دما دم رواں ہے یمِ زندگی ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
چمک اس کی بجلی میں ، تارے میں ہے یہ چاندی میں ، سونے میں ، پارے میں ہے
فریبِ نظر ہے سکون و ثبات تڑپتا ہے ہر ذرّۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سفر زندگی کے لیے برگ و ساز سفر ہے حقیقت حضر ہے مجاز

آخری دو بند خودی کی توضیح کرتے ہیں ، جو علامہ کی فکر کا مرکز ہے خودی زندگی کے سرنان کا نام ہے۔ چھٹے بند میں علامہ نے اس سرنان کی توضیح کی ہے :

یہ موجِ نفس کیا ہے تلوار ہے خودی کیا ہے تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات خودی کیا ہے بیداریِ کائنات

آخری بند میں اس عرفان سے پیدا ہونے والا کردار پیش کیا ہے۔ یہ کردار مردِ مومن کا کردار ہے، جسے علامہ نے خیر البشرؐ کی ذات میں جلوہ گر دیکھا ہے۔ علامہ اقبال اس کردار کو یوں پیش کرتے ہیں:

خودی کے نگہباں کو ہے زہرِ ناب	وہ ناں جس سے جاتی رہے اس کی آب
وہی ناں ہے اس کے لیے ارجمند	رہے جس سے دنیا میں گردن بلند
فرو فالِ محمود سے درگذر	خودی کو نگہ رکھ، ایازی نہ کر
وہی سجدہ ہے لائقِ اہتمام	کہ ہو جس سے ہر سجدہ تجھ پر حرام

اس بند میں علامہ اقبال نے خودی کے ذات سے ماورائے کائنات تک کے سفر کی تصویر پیش کی ہے۔ اس میں فکر سے کردار تک کا سفر ایک منطقی ارتقاء کا حامل بھی ہے اور فنی ارتقاء کا حامل بھی۔

علامہ اقبال نے اس نظم میں منظر نگاری کا کمال دکھایا ہے۔ پہلا بند کسی قصیدے کی بہاریہ تشبیب لگتا ہے اس میں اقبال نے فطرت کو بھی اپنے افکار سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے۔ مثلاً:

شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن

کہہ کر "لالہ" کو جہدِ حیات میں مصروف پیکار دکھا دیا ہے۔ علامہ اقبال کے ساقی نامہ میں اس قدر روانی ہے کہ اسے پڑھ کر قاری جھومنے لگتا ہے۔ اس کے اشعار میں ایسی ردیفیں اور قافیے استعمال کیے ہیں کہ شعر کی روانی میں بہت اضافہ ہو گیا ہے۔ مثلاً:

گیا دورِ سرمایہ داری گیا	تماشا دکھا کر مداری گیا
پرانی سیاست گری خوار ہے	زمیں میر و سلطاں سے بیزار ہے
حقیقت روایات میں کھو گئی	یہ اُمت روایات میں کھو گئی

علامہ اقبال نے پورے "ساقی نامہ" میں کوئی ایسا منظر لفظ یا مصرعہ استعمال نہیں کیا جو اُن کی فکر سے ہم آہنگ نہ ہو۔ انھوں نے اس میں امیجری کے ذریعے اپنی فکر کو ٹھوس حقیقت میں بدل دیا ہے۔

مرے دیدۂ تر کی بے خوابیاں	مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں
مرے نالۂ نیم شب کا نیاز	مری خلوت و انجمن کا گداز

مری فطرت آئینۂ روزگار　　　غزالانِ افکار کا مرغزار
مرا دل مری رزم گاہِ حیات　　　گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات

علامہ اقبال نے تکرارِ حروف اور تکرارِ الفاظ کے ذریعے ایک صوتی آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے:

تمدن، تصوف، شریعت، کلام　　　بتانِ عجم کے پجاری تمام
اُمنگیں مری، آرزوئیں مری　　　اُمیدیں مری، جستجوئیں مری

بہرحال "ساقی نامہ" فکری اور فنی لحاظ سے ایک کامیاب اور خوبصورت نظم ہے۔ اِس لیے یہ اردو کی چند زندۂ جاوید نظموں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔

بالِ جبریل کی غزلیات

بالِ جبریل علامہ اقبال کے دورِ آخر کی تصانیف میں سے ایک ہے۔ اس دور میں اقبال فکری اور فنی لحاظ سے تکمیلی دور میں داخل ہو چکے ہیں۔ علامہ نے ۱۹۲۷ء میں "زبورِ عجم" لکھی۔ ۱۹۳۲ء میں "جاوید نامہ"، ۱۹۳۰ء میں اپنے "خطبات" مکمل کیے۔ "جاوید نامہ" اور "خطبات" میں علامہ اپنی فکری گتھیاں سلجھا لیتے ہیں اور فنی لحاظ سے پختگی حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کے بعد اپنی شاعری کے تکمیلی دور میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس دور میں "بالِ جبریل" (۱۹۳۵ء) "ضربِ کلیم" (۱۹۳۶ء) اور "ارمغانِ حجاز" (۱۹۳۸ء) کی تخلیق ہوتی ہے۔

بالِ جبریل میں ۷۷ غزلیات شامل ہیں۔ ان کو دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں ۱۶ غزلیات ہیں جبکہ دوسرے حصے میں ۶۱ غزلیات ہیں۔ علامہ کی ان غزلیات کو بعض نقادِ غزل ماننے سے گریزاں ہیں۔ اس لیے اکثر اس پر بحث رہی ہے کہ یہ غزلیات بھی ہیں یا نہیں۔ اس بات کو دو حوالوں سے زیرِ بحث لایا جانا چاہیے۔ اولاً کیا یہ منظومات غزل کی ہئیت میں ہیں یا نہیں؛ ثانیاً کیا یہ موضوع کے لحاظ سے صنفِ غزل میں داخل ہیں یا نہیں۔ جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے، اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ بالِ جبریل

کے صفحہ ۵ تا صفحہ ۱۱۳ کی منظومات ہئیت کے اعتبار سے غزل کے ذیل میں آتی ہیں۔ سوائے صفحہ نمبر ۱۲ پر موجود غزل کے جس کا مطلع ہے:

کیا عشق ایک زندگیِ مستعار کا　　کیا عشق پائدار سے ناپائدار کا

یہ غزل انحراف یا اجتہادِ فکر کا نمونہ ہے کیونکہ اس کا آخری شعر الگ ردیف اور قافیہ کا حامل ہے۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی علامہ کی ایسی غزلیات کے بارے میں لکھتے ہیں:

"میں نے ایسی غزلوں کے لیے ہئیت کے خانے میں غزل + بیت مصرع کے الفاظ درج کیے ہیں۔"

(اوزانِ اقبال، صفحہ: ۲۲)

بہرحال ہئیتی اعتبار سے ان منظومات کو غزل کہنے میں کوئی امر مانع نہیں۔ اگرچہ علامہ نے غزل کے رسمی انداز کے برعکس بے مطلع اور بے مقطع غزلیں کہی ہیں یا ان کی اکثر غزلیں بے ردلیف ہیں۔

اب جہاں تک دوسرے سوال کا تعلق ہے۔ بالِ جبریل کی غزلیات کو ہم موضوعی اعتبار سے اجتہادِ فکر کا نمونہ تو کہہ سکتے ہیں، لیکن غزل سے بغاوت نہیں کہہ سکتے۔ علامہ اقبال کی ان غزلوں میں غزل کے پامال اور فرسودہ موضوعات سے واضح طور پر بغاوت نظر آتی ہے۔ انہوں نے غزل کے ان موضوعات کو اپنی غزلوں سے بہت دور رکھا ہے، جن کی وجہ سے غزل بدنام ہے اور انہی کی وجہ سے بہت سوں کو عزیز بھی ہے۔ علامہ اقبال کی اس بغاوت کے باوجود بیشتر نقادوں نے بالِ جبریل کی مذکورہ منظومات کو غزل ہی مانا ہے۔ علامہ اقبال کی اس بغاوت کے بارے میں رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"اقبال کی غزلوں میں وہ باتیں نہیں ملتیں، جو اردو غزل میں بہت مقبول تھیں مثلاً رشک و رقابت، فراق و وصال، جسم و جمال کا ذکر صنائع و بدائع اور زبان و بیان کی نمائش جن کے بغیر غزل غزل نہیں سمجھی جاتی تھی اور جن کو ہمارے بیشتر شعراء اپنا اور اپنے کلام کا بڑا امتیاز سمجھتے تھے، اقبال نے اپنی غزلوں میں عام غزل گو شعراء کی نہ زبان رکھی، نہ موضوع، نہ لہجہ بلکہ ایسی زبان، موضوع اور لہجہ اختیار کیا، جن کا غزل سے ایسا کوئی رشتہ نہ تھا۔ اس کے باوجود اُن کی غزلوں میں تنوع، تاثیر، شیرینی و شائستگی، نزاکت و نغمگی کے علاوہ

جو اچھی غزل کے لوازم ہیں، وہ فردِ فرزانگی اور قاہری اور دلبری ملتی ہے، جو مناظرِ فطرت اور صحفِ سماوی میں ملتی ہیں۔"

(جدید اردو غزل مرتبہ: سید معین الرحمن، صفحہ: ۶۹)

مرزا محمد منور نے بھی رشید احمد صدیقی سے ملتی جلتی رائے پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اقبال کے یہاں غزل کے پرانے فرسودہ مضامین کم ہوتے ہوتے ختم ہو گئے، سستے جذبات کی عکاسی تشریف لے گئی، محبت کی داستان سانچے میں ڈھل گئی، قاصد، دربان، مشاطہ، رقیب، رشک وغیرہ سازوسامانِ روایت (؟) ناپید ہو گئے۔ حق یہ ہے کہ اردو غزل کو ان بہت سی باتوں سے نجات دلانے میں علامہ اقبال کا بڑا حصہ ہے۔ بدلے میں انہوں نے نئی تراکیب اور نئے علائم و رموز سے اردو غزل کی جھولی بھر دی۔"

(میزانِ اقبال۔ صفحہ: ۹۸)

علامہ اقبال نے غزل کے فرسودہ مضامین سے بغاوت ضرور کی مگر غزل کی مرکزی صفت تغزل کو کہیں بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ یہ تغزل کیا ہے۔ اس کی تعریف تو خیر ناممکن ہے، البتہ ڈاکٹر سید عبداللہ اس کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں:

"تغزل دراصل بیان کی اُس دل آسا۔ خیال انگیز اور دردمندانہ کیفیت کا نام ہے جو جذباتِ درد و شوق کے امتزاج سے پیدا ہوئی ہے۔ اس کا پیرایۂ بیان رمزی اور ایمائی ہوتا ہے۔ یہ شیریں سبک اور خیال انگیز لفظوں میں خاص طور سے جلوہ گر ہوتی ہے۔ الفاظ و جذبات کی اس دھیمی موسیقی کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کی لطافت کو کسی قسم کا ثقل اور کسی نوع کی رکاکت۔ گوارا نہیں۔ غزل کی عمارت خارجی طور پہ سبک، سلیس اور شیریں الفاظ سے تیار ہوتی ہے مگر اس کی روح اُن لطافتوں سے ظہور میں آتی ہے جو لذتِ الم اور درد و شوق کا نتیجہ ہے تغزل کا ایک کرشمہ یہ ہے کہ اس سے امنگ آسودہ بھی ہوتی ہے اور ابھرتی بھی ہے ــــــ تغزل اس صفت کا نام ہے جو قاری کے دل

میں امید اور شک کے ملے جلے جذبے کو ابھارے۔ خالص نشاط یا شدید الم کی لے تغزل کے منافی ہے۔ سخت و کرخت الفاظ، شدید جذبات کے جھٹکے، تند و تیز موسیقی، بوجھل فکریت اور گراں بار حکمت روحِ تغزل کے خلاف ہے۔"

(مباحث، صفحہ: ۴۴)

اب ہم بال جبریل کی غزل کا مطالعہ کریں۔ تو ہمیں اس میں تغزل کے سارے اجزاء موجود ملتے ہیں۔ علامہ اقبال کی ان غزلوں کی لے لطیف ہے۔ اس میں نازک جذبات اور احساسات ہیں۔ اس میں فلسفے کی فکر انگیزی بھی ہے مگر لے کہیں بھی تلخ نہیں ہوئی الفاظ ملائم اور شیریں ہیں۔ رمزیت و ایمائیت اقبال کے بیشتر اشعار میں موجود ہے۔ ان غزلوں میں بے شمار نئی تلمیحات ہیں، جن سے اردو شاعری ہمیشہ سے ناواقف رہی ہے۔ مثال کے طور پر ہم بال جبریل کی پہلی غزل کو دیکھیں تو ہمیں اس میں تغزل کی سطح پر نظر آتا ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بتکدۂ صفات میں
حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقشبند
میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں
گاہ مری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

اس غزل میں ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال نے اپنی فکر کو مجرد انداز میں پیش نہیں کیا۔ انہوں نے مجرد کو مجسم بنا دیا ہے۔ حریم ذات اور بتکدۂ صفات نے خدا کی مجرد ذات کو بھی ایک تصویری ہیئت کر دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے الفاظ سبک، شیریں، رواں اور

دلکش ہیں۔ اس غزل کے دوسرے تیسرے اور چوتھے اشعار میں حرف "گ" کی تکرار نے ایک صوتی آہنگ پیدا کر دیا ہے۔ تیسرے شعر میں حروفِ عطف نغمگی پیدا کر رہے ہیں دیر و حرم اور کعبہ سومنات کی تلمیحات نے تیسرے شعر میں اشاریت پیدا کر دی ہے۔
اب اس غزل کا مرکزی موضوع بھی دیکھیں یہ وہ انسان ہے، جو کائنات کے روبرو ہے اور خالقِ کائنات سے مخاطب ہے۔ یہ اقبال کی دریافت ہے اور اس کے فن کی انفرادیت بھی۔ یہ موضوع بال جبریل کی غزلوں کا مرکزی موضوع ہے۔ فیض احمد فیض اس کو اقبال کی عظیم دریافت قرار دیتے ہیں۔ فیض لکھتے ہیں:

"انہیں بالآخر وہ موضوع مل گیا، جو اپنی وسعت کے سبب ان کی پوری شعری بصیرت پر چھا گیا اور وہ دہرا موضوع تھا۔ انسان کی عظمت اور اس کی تنہائی۔ انسان کے خلاف صف آراء مشکلات، ظلم، استحصال اس کی باطنی خامیاں اور خارج میں ایک دشمن سنگ دل فطرت اور ان سب کا احاطہ کرتی ہوئی اس کی تنہائی ــ یہ ہے وہ چیلنج جس کے بالمقابل المیہ کے ہیرو ــ انسان ــ کی عظمت ہے ــ لا متناہی کشمکش اور وصال خداوندی کے مستقل آشوب اور حصول اس کا مقدر ہے۔ وہ اس شان و شوکت اور اس دکھ درد کا امیدوں اور پریشانیوں کا انسانی زندگی کے آشوب اور اس کے حصول کا نغمہ خواں ہے۔" (اقبال، صفحہ ۶۷)

علامہ اقبال کی غزل کے اس مرکزی موضوع کے ساتھ ساتھ بے شمار دوسرے موضوعات بھی موجود ہیں۔ ان کے موضوعات کی ایک مختصر فہرست یوں مرتب کی جائے گی

خودی، بے خودی، عشق، عقل، موت، حیات، فقر، سیاست، جمہوریت، آمریت، آزادی، غلامی، تہذیب، تمدن، درویشی، مکتب تعلیم، مدرسہ، فلسفہ جبر و اختیار، تقدیر، تہذیب فرنگ، ارتقائے انسان، عروج آدم، عظمت آدم، جدوجہد، عمل، کائنات، اخلاق، عروج و زوال امت، تصوف، فلسفہ زمان و مکان، رسالت، مقام و منصبِ رسالت، کائنات، زمین، فرشتے، ہندوستان، غلامی، صوفی و ملا، دین، لا الٰہ الا اللہ، عجم، عجمیت، کلیسا و مسجد، قرآن، تاویل و تفسیر قرآن، قوت کی اہمیت وغیرہ۔ مضامین کی اس وسعت کے باوجود بال جبریل کی غزلیات میں کہیں کہیں تکرار

فن سے محروم نہیں ہوا۔ بالِ جبریل کی غزلیات کے چند اشعار بطور نمونہ پیش کیے جاتے ہیں:

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزولِ کتاب
گرہ کشا ہے نہ رازی نہ صاحبِ کشاف

علم کا مقصود ہے پاکیِ عقل و خرد
فقر کا مقصود ہے عفتِ قلب و نگاہ

علم فقیہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ

فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

علم کا 'موجود' اور، فقر کا 'موجود' اور
اشہد ان لا الٰہ، اشہد ان لا الٰہ

نہ فلسفی سے نہ ملا سے ہے غرض مجھ کو
یہ دل کی موت، وہ اندیشہ و نظر کا فساد

مہ و ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا
وہ مشتِ خاک ابھی آوارگانِ راہ میں ہے

عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام
یہ کہکشاں، یہ ستارے، یہ نیلگوں افلاک

عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیلؑ

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

عقل عیار ہے سو بھیس بدل لیتی ہے
عشق بیچارہ نہ ملا ہے نہ زاہد نہ حکیم

اعجاز ہے کسی کا یا گردشِ زمانہ
ٹوٹا ہے ایشیا میں سحرِ فرنگیانہ

ہر چیز ہے محوِ خود نمائی
ہر ذرہ شہیدِ کبریائی

کلی کو دیکھ کہ ہے تشنۂ نسیم سحر
اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ

فضا تری مہ و پرویں سے ہے ذرا آگے
قدم اُٹھا یہ مقام آسماں سے دور نہیں

بڑا کریم ہے اقبالِ بے نوا، لیکن
عطائے شعلہ شرر کے سوا کچھ اور نہیں

اسی کشمکش میں گذریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومی کبھی پیچ و تابِ رازی

ان نئے موضوعات کے پہلو بہ پہلو روایتی موضوعات بھی موجود ہیں مگر اُن میں فرسودگی نہیں نیا پن ہے۔ تازگی ہے اور جدّتِ اظہار ہے:

عروسِ لالہ مناسب نہیں مجھ سے حجاب
کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں

فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا
نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیا ہے

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اُودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن

علامہ اقبال کے ہاں غنائیت ایک بنیادی وصف ہے۔ اس کے لیے انھوں نے کبھی تکرارِ الفاظ اور تکرارِ حروف سے کام لیا ہے اور کبھی گنگناتے ہوئے قافیوں سے۔ اُن کی بحریں بھی مترنم ہیں (اگرچہ بالِ جبریل کی بحریں کم نہیں) بالِ جبریل کی غزلوں کے بعض اشعار میں اندرونی قوافی کا نظام پایا جاتا ہے اور بعض میں ایک مصرعہ دو ہم وزن ٹکڑوں پر مشتمل بھی ہوتا ہے اور بعض جگہ ایک ہی ٹکڑا تکرار آگیا ہے:

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ، عیشِ جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام
حلقۂ صوفی میں ذکر، بے نم و بے سوز و ساز
میں بھی رہا تشنہ کام، تو بھی رہا تشنہ کام
عشق تری انتہا، عشق مری انتہا
تو بھی ابھی ناتمام، میں بھی ابھی ناتمام
تیرے بھی صنم خانے، میرے بھی صنم خانے
دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

علامہ اقبال نے فکری اور فنی ہر دو سطح پر غزل میں کئی اضافے کیے۔ بالِ جبریل کی غزلوں میں جہاں ہمیں فکر کا وسیع میدان ملتا ہے، وہیں نئے استعارے اور نئی تلمیحات ملتی ہیں:-

ضمیرِ لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز
اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز
مجھ کو تو سکھا دی ہے افرنگ نے زندیقی
اس دور کے ملّا ہیں کیوں ننگِ مسلمانی

لالہ کا استعارہ اور افرنگ کی تلمیح اردو شاعری کے لیے ایک نئی بات ہیں۔ ایسے ہی بے شمار نئے استعارے اور تلمیحات اُن کے کلام میں جابجا موجود ہیں۔

فنی اعتبار سے بعض احمد فیض اقبال کے ہاں تین صفات کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں:

"اول صوتیات کا نظام و آہنگ اور بہت سے عروضی ایجادات ـــــ دوام خیال انگیز اسم معرفہ کا استعمال جو اُن سے پہلے اردو شاعری میں مروج نہ تھا مثلاً "ریگ رواںِ کاظمہ" "کوہِ دماوند کی برف"، "عراق و حجاز کے ریگزار" "خونِ حسینؑ"، "عظمتِ روما"۔ جمالِ قرطبہ"! "سمرقند و اصفہان کی شان" وغیرہ۔ سوم یہ کہ انہوں نے بہت سے غیر معروف الفاظ کا اجراء کیا جو قدیم ہیں مگر منسوخ نہیں، جو غیر مستعمل ہیں مگر مبہم نہیں"

(اقبال صفحہ ۱۰)

علامہ اقبال کے ہاں جدید غزل اپنی کامیاب صورت میں ملتی ہے، جس کا تصور فکری طور پر حالی نے مقدمہ شعر و شاعری (۱۸۹۳ء) کے ذریعے پیش کیا مگر اس کی کامیاب عملی شکل علامہ اقبال نے بالِ جبریل میں پیش کی۔ علامہ نے بالِ جبریل میں مسلسل غزل کا تجربہ بھی کیا۔ اُن کے ہاں مسلسل غزل کی مندرجہ ذیل صورتیں ہیں:

(۱) تمام غزل مسلسل:

مصرعۂ اوّل: عالمِ آب و خاک و باد سِرِّ عیاں ہے تُو کہ میں

" : تُو ابھی رہگذر میں ہے، قیدِ مقام سے گذر

" : پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

(۲) مختلف اشعار مل کر ایک جزو بنائیں اور غزل چند اجزاء کا مجموعہ ہو اس کی مثال بالِ جبریل کی وہ غزل ہے، جس کا مطلع ہے:

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا غلط تھا، اے جنوں! شاید ترا اندازۂ صحرا

یہ غزل پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔

(۳) کچھ مسلسل اور کچھ مفرد اشعار۔ اس کی مثال وہ غزلیں ہیں جن کے مصرعہ اول ہیں:

کمالِ ترک نہیں آب و گِل سے مہجوری

خودی وہ بحر ہے، جس کا کوئی کنارہ نہیں

یہ پیام دے گئی ہے مجھے بادِ صبحگاہی،

شعور و ہوش و خرد کا معاملہ ہے عجیب

علامہ اقبال نے بالِ جبریل کی غزلوں میں ردیف و قافیہ کے سلسلے میں اجتہاد کا مظاہرہ کیا ہے۔ اُن کے ہاں زیادہ تر غزلیں بے ردیف ہیں اور اگر ردیف لائے ہیں، تو اکثر مختصر ہے۔ ڈاکٹر صدیق جاوید کی تحقیق ہے:

"بالِ جبریل میں سب سے زیادہ غیر مردف غزلیں ہیں۔ اُن کی تعداد پچاس ہے، بیس غزلوں کی ردیف مختصر ہے۔ اس اختصار کی یہ نوعیت ہے کہ ان غزلوں کی ردیف ایک یا دو لفظوں پر مشتمل ہے۔ صرف سات غزلیں طویل ردیف کی حامل ہیں"

(بالِ جبریل کا تنقیدی مطالعہ، صفحہ ۱۴۴)

ردیف کا یہ عدم یا اختصار ان کی مجتہدانہ جدید غزل کا اقتضاء تھا۔ اس طرح انہوں نے اپنے بیان کے لیے غزل کے سانچے میں لچک پیدا کر کے وسعت پیدا کر لی۔ علامہ اقبال کی غزلوں میں قافیے کے سلسلے میں بہت وسعت ملتی ہے۔ انہوں نے اردو غزل کو قافیوں کے چند مروج سلسلوں سے نجات دلائی۔ اُنہوں نے قافیوں کے لیے نئے سلسلے دریافت کیے، جو اُن سے پہلے یا تو کمیاب تھے یا نایاب۔ ڈاکٹر صدیق جاوید نے ان کی فہرست یوں پیش کی ہے :

"آرزومندی، خداوندی، پابندی، دیرپیوندی، آشیاں بندی، فرزندی، الوندی، جابندی، بے نیازی، تے نوازی، کرشمہ سازی، رازی، شہبازی، تازی، تیغ بازی، دل نوازی، برہانی، فراوانی، نگہبانی، غزل خوانی، ارزانی، مسلمانی، زندانی، فانی، درویشی، خویشی، اندیشی، گوسفندی میشی، نیشی ہیشی، رفیق، طریق، خلیق، دقیق، توفیق، عتیق، تصدیق، زندیق، صف، ہدف، تلف، شرف، یکف، تحف، نجف، مشتاقی، باقی، ساقی، براقی، آفاقی، اوراقی، خلاقی"

(بالِ جبریل کا تنقیدی مطالعہ، صفحہ : ۱۴۶)

علامہ اقبال نے بالِ جبریل کی غزلوں میں مطلع کی پابندی کی ہے۔ مطلع غزل کی ہیئت میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ مگر بعض اوقات مطلع کہنے کے لیے شاعر خاصے تصنع سے کام لیتے ہیں مگر علامہ نے ایسا نہیں کیا۔ اُنہوں نے پُر تصنع مطلع کہنے کی بجائے، اس سے انحراف کو ترجیح دی ہے۔ اس لیے اُن کی بالِ جبریل کی دو غزلوں میں مطلع نہیں ہے ان میں سے پہلی بالِ جبریل میں پہلے حصے کی سولہویں اور دوسری دوسرے حصے کی غزل نمبر ۱۵ ہے۔ روایتی اعتبار سے ان غزلوں کو ہم "مقطعات" کہیں گے۔

غزل کی ہیئت میں مقطع ضروری نہیں، مگر عام ہے۔ بالِ جبریل کی بیشتر غزلیں مقطع کے بغیر ہیں۔ بالِ جبریل کے ۷۷ غزلوں میں سے صرف سات میں مقطع ہیں۔۔۔ یہ ہیں :

چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند!

کہاں سے تو نے، اے اقبالؔ! سیکھی ہے یہ درویشی
کہ چرچا بادشاہوں میں ہے تیری بے نیازی کا

بڑا کریم ہے اقبالؔ بے نوا، لیکن
عطائے شعلہ شرر کے سوا کچھ اور نہیں

مقامِ عقل سے آساں گزر گیا اقبالؔ
مقامِ شوق میں کھویا گیا وہ فرزانہ

رازِ حرم سے شاید اقبالؔ باخبر ہے
ہیں اس کی گفتگو کے انداز محرمانہ

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبالؔ آگیا کیونکر
میسّر میر و سلطاں کو نہیں شاہینِ کافوری

ایک غزل کے دو مقطعے ہیں:

دیا اقبالؔ نے ہندی مسلمانوں کو سوز اپنا،
یہ اک مردِ تن آساں تھا، تن آسانوں کے کام آیا

اسی اقبالؔ کی میں جستجو کرتا رہا برسوں
بڑی مدت کے بعد آخر وہ شاہیں زیرِ دام آیا

تین غزلوں میں آخری سے پہلے شعر میں اقبال کا تخلص موجود ہے۔ باقی کسی غزل میں تخلص موجود نہیں۔

اکثر شعرا کے ہاں بھرتی کے اشعار زیادہ ہوتے ہیں اور بیت الغزل ایک آدھ شعر ہی ہوتا ہے۔ مگر اقبال کی بالِ جبریل کی غزلیات میں سے بیشتر غزلیات اس نوعیت کی ہیں، جن کے تمام اشعار اعلیٰ درجے کے ہیں۔ اس کی ایک مثال بالِ جبریل کی پہلی غزل ہے جس کا حوالہ ابتداء میں آچکا ہے۔

مختصر یہ کہ بالِ جبریل میں غزل فکر و فن کے ہر حوالے سے ایک نئے دور میں داخل ہوئی اور اس کے لیے کئی جہانوں کے در وا ہوئے۔

حفیظ جالندھری کا شاہنامۂ اسلام

حفیظ جالندھری کی طویل نظم شاہنامۂ اسلام نے حفیظ کے سماجی مرتبے کو خاصا بلند کیا ہے، مگر کیا اُن کے ادبی مقام و مرتبے کو بھی عظمت یا بلندی ملی ہے یا نہیں؟ یہ وہ سوال ہے جس پر غور کرنے اور درست حقائق تک پہنچنے کی شدید ضرورت ہے۔ شاہنامۂ اسلام بیانیہ شاعری ہے اور اس کا مقام و مرتبہ تعین کرنے کے لیے بیانیہ شاعری کے اصول و ضوابط متعین کرنے ہوں گے۔

حفیظ نے شاہنامۂ اسلام کی چاروں جلدیں ۱۹۲۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کے عرصے میں لکھیں۔ اس دور میں مسلمانانِ برصغیر مایوسی، بے عملی اور عمل کی کئی منازل طے کر رہے تھے۔ برصغیر میں ٹوٹ پھوٹ کا عمل جاری تھا۔ تحریک خلافت کا ہندو مسلم اتحاد ٹوٹ پھوٹ رہا تھا بعض فرقہ پرست ہندو تنظیمیں قدیم مہابھارت کے احیاء کے لیے غور و فکر کر رہی تھیں۔ مسلمان اپنے اسلامی تشخص کے لیے فکر کر رہے تھے اور کانگریس ہندوستانی نیشنلزم کو ابھارنے میں مصروف تھی۔ اسی دور میں علامہ اقبال کی شاعری وقت کے سوالات کا جواب دینے میں مصروف تھی۔ بیسویں صدی میں شرر کے ناول، شبلی کی سوانح عمریاں، حالی کی مسدس اور اقبال کی شاعری احیائے اسلام اور اسلامی تشخص کی بحالی کا ذریعہ تھیں۔ اس دور میں حفیظ جالندھری نے ایک طرف گیت لکھے اور ہندوستان کی دھرتی سے اپنے رشتے کو مضبوط کیا۔ اُن کے گیتوں میں ہندوستان کی مختلف شخصیات کرشن جی، رام چندر جی اور دیانند سرسوتی وغیرہ سے خلوص کا اظہار ملتا ہے۔ دوسری طرف شاہنامۂ اسلام کے ذریعہ اپنے دینی ماضی اور اسلامی تشخص کی بازیافت کی کوشش ملتی ہے۔ شاہنامۂ اسلام ایک طویل مثنوی ہے جس میں آفریدیا

آٹھ ہزار اشعار ہیں جنہیں چار جلدوں میں شائع کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ اردو کی بہت طویل نظموں میں سے ایک ہے۔ ویسے اردو میں طویل نظموں کی تعداد کافی ہے۔

شاہنامۂ اسلام کا آغاز ظہور آدم سے ہوتا ہے اور اس کی چوتھی جلد جنگ احزاب پر ختم ہوتی ہے۔ اس کے آغاز کو دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اس نظم میں (MYTH) بننے کے خاصے امکانات تھے۔ حفیظ اپنے تخیل کی آمیزش سے اسے اسطور میں ڈھال سکتے تھے یا مختلف مذاہب کے اساطیر میں انتخاب کے بعد ایک نئی اسطور مرتب کر سکتے تھے، مگر حفیظ نے ایسا نہیں کیا اور عمداً ایسا نہیں کیا حالانکہ حفیظ کے گیت اُس کی مائتھالوجی سے دلچسپی کے آئینہ دار ہیں۔ حفیظ نے مائتھالوجی سے دلچسپی کے باوجود شاہنامہ کو (MYTH) نہیں بننے دیا تو یہ بات اسلامی عقائد اور مسلم کردار کے تناظر میں ہی سمجھی جاسکتی ہے۔ شاہنامۂ اسلام میں انہوں نے ضعیف روایات سے بھی پرہیز کیا ہے۔ وہ خود لکھتے ہیں :

"ایسی روایات تک سے حتی الوسیع پرہیز کیا گیا ہے جو کافی سند کے بغیر مولود شریف کی عام کتابوں اور بعض کتب میں درج کر دی گئی ہیں۔"

(دیباچہ شاہنامۂ اسلام جلد چہارم، صفحہ : ۱۶)

اس پرہیز کا مقصد یہ ہے کہ وہ اسے فردوسی کا شاہنامہ نہیں بنانا چاہتے تھے۔ اُن کا اپنا دعویٰ ہے :

نہ یہ ہے زال کا قصہ، نہ رستم کی کہانی ہے
پرِ سیمرغ ہے اس میں نہ راہ ہفت خوانی ہے

اس شعر کے ذریعے حفیظ نے اپنے آپ کو فردوسی سے علیحدہ کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنی انفرادیت کو ابھارا ہے، مگر وہ فردوسی کی عظمت سے انکار نہ کر سکتے تھے اور نہ انہوں نے ایسا کیا بلکہ فردوسی سے اپنی مماثلت کو یوں نمایاں کیا :

کیا فردوسیِ مرحوم نے ایران کو زندہ
خدا توفیق دے تو میں کردوں ایمان کو زندہ

یہ شعر حفیظ کے احساس کمتری کو بھی نمایاں کرتا ہے اور ان کی خواہشوں اور خوابوں کا اظہار بھی کرتا ہے۔ فردوسی سے حفیظ کی مماثلت بس اس قدر ہے کہ انہوں نے فردوسی پر رشک کیا اُن کے شاہنامے کے نام کو مشرف بہ اسلام کیا اور اپنے لیے تخیل کی فضا کی بجائے

تاریخ کا ماحول منتخب کیا فردوسی نے تاریخ کو تخیل کا نقاب اُڑھا دیا تھا اور کہیں کہیں نقاب ایسا دبیز ہوا کہ تاریخ غائب ہوگئی اور اس طرح ایک (MYTH) عالمِ وجود میں آگئی۔ اُن کے شاہنامے میں تاریخی صداقت کی بجائے شعری سچائیاں تلاش کریں تو کہیں ناکامی نہ ہوگی۔ یزدگرد کے جذبات اس سے بہتر کیا کوئی پیش کر سکے گا:

زشیر شتر خوردن و سوسمار — عرب را بجائے رسید است کار
کہ تخت کیاں را کنند آرزو — تفو بر تو اے چرخ گردوں تفو

فردوسی نے شاہنامے کے ذریعے ایرانی نیشنلزم کو اُبھارنے کی جدوجہد کی تھی۔ حفیظ نے اپنے شاہنامہ کے ذریعے اسلامی قومیت کے جذبے کو بیدار کرنا چاہا ۔۔۔ تحریک پاکستان کے دنوں میں ایک ایسی نظم کا لکھا جانا اس وقت کے برصغیر کی فطری ضرورت تھی، جسے حفیظ نے پورا کیا، حفیظ نے فردوسی کے شاہنامے کو یوں خراجِ تحسین پیش کیا:

عجم کا شاہنامہ بس فردوسی کا حصہ تھا — تخیل ہی کا ہنگامہ تھا یعنی ایک قصہ تھا
مگر اُس کی زبان اُس کا بیان اعجاز ہے گویا — کماں کی رستمی خود ہی نیر انداز ہے گویا
کہ تقابل کا کروں دعویٰ یہ طاقت ہے کہاں میری — تخیل میرا ناقص نامکمل ہے زبان میری
زبانِ پہلوی کی ہم زبانی ہو نہیں سکتی — ابھی اُردو میں پیدا وہ روانی ہو نہیں سکتی

حفیظ کی نظم کی خامیوں کو انہی چند اشعار کے آئینے میں دیکھا جا سکتا۔ پہلی بات جو اس شاہنامے کی کمی ہے وہ تخیل کی کمی ہے، جبکہ نصیر الدین طوسی نے شعر کی تعریف یوں کی ہے:

" اما قدماء شعر، کلام مخیل را گفتہ اند " — اساس الاقتباس

یعنی شاعری کلام مخیل ہے۔ جب شاعر نے اپنے تخیل پر خود ہی پابندی لگا رہا ہے تو وہ گویا خود ہی نثر کی وادی میں جا رہا ہے۔

محولہ بالا اشعار میں سے دوسرے شعر میں فردوسی کے بارے میں کیٹس کے (NEGATIVE CAPABILITY) کا تصور پیش کیا ہے تو یہ بھی شاعری کا وہ انداز ہے جس سے انحراف کر کے صرف دوسرے درجے کی تخلیق ہی پیش کی جا سکتی ہے۔ تیسرے اور چوتھے شعر کے پس منظر میں جو احساس کمتری ملتا ہے وہ بیسویں صدی کے نصف اول کے مسلمانوں کی عمومی نفسیات ہے۔ اس دور میں برصغیر کے مسلمانوں نے اپنے ہیرو اور اپنے خواص کو ... گنوا دیا تھا ... کی گمشدگی اور

بھٹکی ہوئی شخصیت کی خبر دیتا ہے۔ اب حفیظ کا معاملہ یہ ہے کہ انھوں نے تخیل سے عمداً گریز کیا، تفکر کی صفت ان میں تھی ہی نہیں، وہ صرف واقعات کو نظم کر سکتے تھے، چنانچہ انھوں نے تواریخ و روایات کی کتب سے واقعات لے کر زمانی ترتیب سے منظوم کر دیے اسی لیے اُن کے ہاں شعریت سے زیادہ نثریت آگئی ہے۔ جس کا اظہار فراق گورکھپوری نے اپنے ایک ریڈیائی تقریر میں یوں کیا ہے:

"جہاں تک شاہنامۂ اسلام کا تعلق ہے مجھے اور شاید بہتوں کو حفیظ کی شاعری کے اس خاص رنگ اور خاص انداز سے شاہنامۂ اسلام بالکل بے تعلق معلوم ہوتا ہے۔ اگر کوئی اسے بے اختیار ہو کر سراہنے پر تلا ہوا ہو تو وہ اسے جھوم جھوم کر پڑھ سکتا ہے اور اگر حفیظ کی دوسری شاعری کے مقابلے میں شاہنامۂ اسلام کسی کو پسند نہ آئے تو وہ یہ سمجھ لے کہ ملٹن نے فردوس گمشدہ لکھنے کے بعد کئی ایسی چیزیں لکھیں جن میں شعریت سے زیادہ نثریت ہے۔"

(بحوالہ حفیظ جالندھری، شاہنامۂ اسلام جلد چہارم صفحہ: ۲۳)

اب اگر ان باتوں کو مان لیا جائے تو شاہنامہ کی خوبی کیا ٹھہری اور اس کو اردو ادب میں کیا معنویت حاصل ہوئی۔ حفیظ کے ان آٹھ ہزار اشعار کا کیا جواز ہے؟

ان سوالات پر غور کرنے کے دوران میں خود حفیظ ہماری مدد کو آتے ہیں، انھوں نے شاہنامہ کی معنویت اس کے جواز اور اہمیت کے لیے کچھ اور بنیادیں تلاش کر لی ہیں۔ حفیظ نے نثریت اور شعریت کی بحث کا جواب دیتے ہوئے کہا ہے:

"شاہنامۂ اسلام شعریت ہے یا نثریت ۔ شعریت و نثریت میں کیا فرق ہے۔ یہ صفحات اس بحث کے متحمل ہی نہیں ہو سکتے البتہ اندازہ کرنا چاہیے کہ ہزارہا عوام الناس کا اجتماع بیک وقت سات سات گھنٹے شاہنامۂ اسلام کو ذوق و شوق سے سنتے دیکھا جا رہا ہے...... شاہنامہ کے بین السطور ایک خاص تاثر ملحوظ رکھا گیا ہے۔ آپ اس کو نثریت کہیے یا شعریت۔ وہ مقصد حاصل ہے۔" (دیباچہ شاہنامۂ اسلام جلد چہارم، صفحہ: ۲۳، ۲۴)

دراصل حفیظ جالندھری یہ کہنا چاہتے ہیں کہ شاہنامۂ اسلام میں عوامی نفسیات کو متاثر کرنے کی صلاحیت ہے اور یہی اس کا مقصد ہے۔ بعض شعراء کی شاعری کے دائرے کی محدودیت

اُن کی خوبی بن جاتی ہے۔ جیسا کہ حبیب جالب نے محدود مضامین اور عوامی جذبات کے سہارے بڑی مقبولِ عام شاعری کی ہے۔ حفیظ جالندھری نے عوام کے اسلامی جذبات کو مدنظر رکھتے ہوئے تاریخ اسلام کو منظوم کر دیا ہے۔ انھوں نے اپنے محدود دائرے میں بعض ایسی باتوں پر توجہ مرکوز کر کے انھیں پھیلا دیا ہے کہ ان کی شاعری کو قبولیت کی سند عوام دربار سے حاصل ہو گئی۔ اب اگر نقاد اُن کی شاعری کو نہ مانیں تو اُن کی صحت پر کوئی زیادہ اثر نہیں پڑے گا۔

حفیظ کی شاعری کی بنیادی خصوصیت خطابت ہے۔ قصیدہ اور مرثیہ دو ایسی اصناف ہیں جن میں جلال نمایاں ہے۔ مثنوی اور غزل میں عموماً جمال نمایاں رہا ہے۔ حفیظ مثنوی لکھ رہے تھے اُن کے پاس جو ڈکشن تھی وہ جلال کی نمائندگی نہیں کر سکتی تھی وہ تو جمال ہی جمال تھی۔ گیت لکھنے والے حفیظ نے جب شاہنامہ لکھا تو اُس نے بڑی ہنرمندی سے گیت کے۔ یہ مخصوص الفاظ کریکٹر ترک کر دیا اور اپنے آپ پر وہ الزام نہ لیا جو اُمہات الائمۃ کے مصنف پر عاید ہوا تھا۔ انھوں نے سادہ اور دلکش لفظوں کے ذریعے ہی شاہنامہ لکھا۔ ان کے ہاں قصیدے اور مرثیے والا جلال اور شکوہ نہیں۔ انھوں نے جمال کے حامل لفظوں سے ایک ایسی سطح دریافت کی جو نہ تو گیت اور حفیظ کی غزل والا جمال رکھتی تھی اور نہ اس سے جلال پیدا ہو سکتا تھا۔ اس سے عمومی سطح کی خطابت جنم لے سکتی تھی۔ ان کی ڈکشن کی نمایاں خصوصیت اس کی سادگی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں :

صفیں باندھے کھڑے تھے سامنے ایمان والے بھی
خدا والے بھی محمدؐ والے بھی قرآن والے بھی

نمائش تھی نہ شوکت تھی نہ گھوڑے تھے نہ جوڑے تھے
نہ کلغی تھی نہ طرہ، کمندیں تھیں نہ کوڑے تھے

اگرچہ عرش پیما ہمتِ مردانہ تھی ان کی
فقیرانہ تھا سب اک وضع درویشانہ تھی ان کی

نماز عجز کے سجدے تڑپتے تھے جبینوں میں
چٹانوں کی طرح مضبوط دل رکھتے تھے سینوں میں

نہ تیغ و تبر پہ تکیہ نہ خنجر پہ نہ بھالے پہ
بھروسا تھا تو اک سادی سی کالی کملی والے پہ

اس مختصر سے بند میں بھی محدود سے الفاظ ملتے ہیں۔ ان میں زیادہ تر الفاظ واعظوں کے روزمرہ وعظوں سے لیے گئے ہیں۔ اِن لفظوں میں سادگی ہے اور پیرائے میں سلاست ہے۔ یہ وہ اندازِ بیان ہے جو عام سامع اور قاری کے دل میں اُترنے کے لیے ضروری ہے۔ حفیظ کے پاس شاہنامہ لکھتے ہوئے ذخیرہ الفاظ سیرت النبی اور وعظوں کا مستقل ذخیرۂ الفاظ ہے۔ حفیظ نے اِن میں سے بھی عربی اور فارسی کے ثقیل الفاظ نکال کر ایک محدود ڈکشن سے کام چلایا۔ یہی محدود ڈکشن اِن کی خامی بننے کی بجائے خوبی بن گئی کیونکہ انہوں نے اس ڈکشن کو سلیقے سے استعمال کیا۔ محولہ بالا اقتباس میں عرش پیما کی ترکیب نئی ہے اور صوتی و معنوی حُسن کے ساتھ خوبصورت تلمیح بھی ہے۔ اِسی طرح حفیظ نے محدود سطح پر سہی، مگر نئے تجربات کیے ہیں۔

حفیظ نے شاہنامہ میں اپنے لیے شاعر سے زیادہ واعظ کا منصب منتخب کیا ہے۔ واعظ کی ذمہ داری کو دو الفاظ میں سمیٹ گیا ہے۔ "الترغیب والترہیب" یعنی نیکی کی رغبت دلانا اور برائی سے ڈرانا اور باز رکھنا۔ حفیظ کے ہاں یہ دونوں باتیں ملتی ہیں۔ وہ وعظ و نصیحت کے مناظر کو پیش کرتے ہوئے یا جملہ معترضہ کے طور پر واعظانہ شعر کہہ دیتے ہیں۔ اِسی طرح تحریکِ پاکستان میں شریک مسلمان اِن وعظوں سے اپنے لیے تحریکِ عمل حاصل کرتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

قریشی فوج کا طوفان جب بڑھتا نظر آیا
تو اطمینان سے اُس کملی والے نے یہ فرمایا
کہ اے ایمان والو آرہی ہے فوج باطل کی
تمہارے عزم سے ٹکرا رہی ہے فوج باطل کی
تمہیں سر دے کے ایمان کو محفوظ رکھنا ہے
مگر آدابِ ربط و ضبط کو ملحوظ رکھنا ہے
تمہیں لازم ہے خوفِ ماسوا اللہ دل سے اٹھا دینا
خُدا کے حکم، تلقینِ نبی پر سر جُھکا دینا
خبردار آنہ جائے لشکرِ باطل قریں جب تک
نہ ہو اُن کی طرف سے حملہ ہونے کا یقیں جب تک
لڑائی کیلیے اس وقت تک جنبش نہ تم کرنا
نہ ہو مجبور جب تک جنگ کی خواہش نہ تم کرنا
لڑائی ٹال دینا، درگذر کرنا ہی بہتر ہے
جہاں تک ہو سکے اس سے حذر کرنا ہی بہتر ہے
مگر جب جنگ چھڑ جائے تو اِستقلال لازم ہے
قضا کا خندہ پیشانی سے استقبال لازم ہے

(تلقینِ ہادی، شاہنامۂ اسلام جلد دوم، صفحہ: ۶۷)

محولہ بالا اقتباس وعظ کے ایک پہلو ترغیب کا حامل ہے۔ حفیظ نے دراصل اپنے دور کے مسلمان کو یہ نصائح پیش کیے ہیں۔ حفیظ وعظ کہنا جانتے ہیں۔ وعظ میں مخاطب کو عزم اور حوصلہ دینا ہوتا ہے۔ مخاطب کی عزتِ نفس کو چیلنج کرنا وعظ کی خامی ہے۔ حفیظ میدانِ جنگ کے حوالے

سے نصیحت کرتے ہوئے باطل کے لیے جس قسم کے لفظ لائے ہیں اور لشکرِ اسلام کے لیے جس قسم کی نصیحت کا استعمال کیا ہے اُن پر غور کرتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ حفیظ لفظوں کا استعمال بھی بخوبی جانتے ہیں۔ یہاں اگر لفظوں کی لفظوں سے مناسبت، لفظوں کی معنوں سے مناسبت اور لفظوں کی خیال سے مناسبت دیکھی جائے تو مایوسی نہیں ہوگی۔ اِن اشعار میں لفظوں سے وہ تصویریں اور آوازیں پیدا کی گئی ہیں، جو حفیظ کا مقصد ہیں۔

حفیظ کے ہاں ایک اور بات کا احساس بھی ہوتا ہے کہ انہوں آٹھ ہزار اشعار کہنے کے لیے قافیوں کے بے شمار سلسلے درکار تھے چنانچہ اُن کے ہاں ایسے الفاظ بطور قافیہ آتے ہیں جو عام طور پر اس کام کے لیے استعمال نہیں کیے جاتے مثلاً محفوظ اور ملحوظ، جنبش اور خواہش درگزر اور جذر، استقلال اور استقبال وغیرہ۔

شاہنامۂ اسلام کے موضوع سے بعض الفاظ مخصوص ہیں اس لیے اس موضوع نے بھی حفیظ کو قوافی کے نئے سلسلے عطا کیے ہیں۔ مثلاً سینوں اور جبینوں، عرشی اور فرشی عرشی اور فرشی فتح المبین اور امام المرسلین وغیرہ اس طرح شاہنامہ کے ذریعے اُردو شاعری میں قوافی کی محدود فہرست میں خاصا اضافہ ہو گیا ہے۔

حفیظ کے شاہنامے کا بنیادی موضوع حق اور باطل کی آویزش ہے حفیظ نے اس آویزش کو پورے عروج پر دکھایا ہے۔ یہ مرثیے کا موضوع بھی ہے، مگر انیس و دبیر نے اُس کو خیال آرائی اور تہذیبی و تمدنی شعور کے ذریعے بلند سطح کی تخلیق بنا دیا ہے۔ حفیظ شاہنامہ کو تاریخ سے پھیلا کر انسانیت اور انسانی زندگی کا استعارہ نہیں بنا سکے۔ وہ اس میں ایسی وسعت پیدا نہیں کر سکے کہ اس میں انفس و آفاق کو دیکھا جا سکے۔ حفیظ کے پاس انفس و آفاق کو سمیٹ لینے والی گہری فکر اور تخیل کی وسعت نہیں تھی۔ کیا انہوں نے قطرے میں دجلے کی بجائے صرف قطرہ ہی دیکھا، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اکثر جگہ یہ قطرہ اپنی چمک دمک سے ایک خوبصورت قطرہ ضرور دکھائی دیتا ہے۔

حفیظ کے ہاں بعض خصوصیات پوری شان سے دکھائی دیتی ہیں مثلاً اُن کے ہاں ڈرامائیت ہے۔ وہ ڈرامے کی سی حرکت و عمل اور ڈرامے کا سا مکالمہ اکثر جگہ پیدا کر لیتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

ولید و عتبہ و شیبہ کھڑے تھے مستعد تینوں
بہم تینوں کے پشتیبان و دمساز و ممد تینوں
پکارا عتبہ اچھا تم قریشی ہو تو آجاؤ
قریب آنے سے پہلے اپنا اپنا نام بتلاؤ
کہا حمزہ نے نعرہ حمزہ ہوں شبیر رب ہوں میں
مجھے تم جانتے ہو ابن عبدالمطلب ہوں میں
میرے ساتھی جو دونوں ہاشمی غیرت کے وارث ہیں
علی ابن ابی طالب عبیدہ ، ابن حارث ہیں
کہا عتبہ نے ہاں تم محترم ہو اور ہمسر ہو
فقط ہتھیار کم ہیں ورنہ رتبے میں برابر ہو
بہت اچھا ہوا تم نے کیا اقدام مرنے کا
مزا آئے گا ہم کو بھی تمہارے قتل کرنے کا
کہا حمزہ نے عتبہ فائدہ کیا بات کرنے سے
جو تلواریں اٹھاتے ہیں نہیں ڈرتے وہ مرنے سے
یہ باتوں کا نہیں ہنگام جوہر کوئی دکھلاؤ
ابھی سب حال کھل جائے گا آؤ سامنے آؤ

ان اشعار میں باتوں کا خالص فطری انداز ہے۔ کہیں مکالمے میں غیر فطری انداز یا تصنع نہیں ہے۔ ان مکالموں میں مسلمانوں کی اسلحے وغیرہ کی حالت کا ضمناً تذکرہ بھی خاصا خوب ہے۔

حفیظ نے شاہنامے میں اکثر اوقات ڈرامے کے مختلف عناصر سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ڈرامے میں جس قسم کی حرکت یا عمل درکار ہوتا ہے حفیظ کے شاہنامہ میں عام دیکھا جا سکتا ہے۔ میدانِ جنگ میں حملوں کی کیفیت ہو یا کوئی دوسرا واقعہ ہر شے متحرک نظر آتی ہے۔ حفیظ کے ہاں اشیاء کی تفصیل اس طرح نہیں کہ اسے فہرست اشیاء کہا جا سکے۔ ان کے ہاں اشیاء متحرک ہیں اور زندگی کے عمل میں شریک ہیں۔ یہ الگ بات کہ حفیظ فردوسی کی طرح سیستان کے میلے کو رستم نہ بنا سکتے تھے۔ حفیظ کے ہاں اشیاء متحرک ہیں اور زندہ ہیں۔ ان کی یہی حرکت اور زندگی حفیظ کا کارنامۂ خاص ہے۔ چند اشعار دیکھیے :

پڑی تلوار فولادی سپر کے ہو گئے ٹکڑے
سر سے تا بہ سر پہنچی تو سر کے ہو گئے ٹکڑے
گلو بیاجیں نہ اٹکی سینہ کاٹا دل جگر کاٹا
لہو چاٹا جگر کا بند زنجیرِ کمر کاٹا
گلے کا ہار زنجیروں کی لڑیاں کاٹ کر نکلی
زرہ بکتر کے بندھن اور کڑیاں کاٹ کر نکلی
یہ تیغِ حمزہ تھی دعوے تھے اس کو خاکساری کے
زمیں پر آرہی کر کے دو ٹکڑے جسم ناری کے
یہ برقِ نور تھی باطل کا قصہ پاک کر آئی
گری یکلخت اور دو لخت کر کے خاک پر آئی

(حضرت حمزہ اور عتبہ کا مقابلہ ، شاہنامہ اسلام جلد دوم ، صفحہ : ۷۹)

یہ بند میر انیس کی یاد دلاتا ہے۔ مگر وہ تلوار کے عمل کی ہی نہیں خود تلوار کی تعریف میں بھی بہت کچھ کہہ سکتے ہیں۔ حفیظ صرف تلوار کا عمل دکھا سکتے ہیں اور خوبی سے دکھا دیا ہے۔

حفیظ کو منظر نگاری پر کافی عبور حاصل ہے۔ بعض لوگ ساکن مناظر کی تصویریں خوبی سے پیش کر سکتے ہیں۔ بعض اوقات یہ متحرک مناظر کی تصویریں پیش کریں تو یوں لگتا ہے جیسے چیزیں خواب میں حرکت کر رہی ہیں۔ حفیظ کے ہاں اشیاء خواب میں حرکت نہیں کرتیں وہ جیتی جاگتی زندہ اور بیدار سفر کرتی نظر آتی ہیں۔ حفیظ کے مناظر دن کی روشنی میں نظر آتے ہیں۔ مناظر کی تفصیل میں یہ مسئلہ بھی درپیش ہوتا ہے کہ منظر کی بڑی بڑی جزئیات اور چھوٹی جزئیات کے سلسلے میں بعض لوگوں کی نظر کا معاملہ عجیب سا ہوتا ہے۔ بعض کی قریب کی نظر بہت تیز ہوتی ہے اور وہ چھوٹی چھوٹی جزئیات کو سمیٹنے پر توجہ صرف کرتے ہیں اور بعض کی دور کی نظر بہت اچھی ہوتی ہے اور وہ دور کی اشیاء کو بڑی خوبی سے دیکھ سکتے ہیں۔ حفیظ کی دور کی نظر خاصی اچھی ہے وہ بڑی بڑی باتیں بہت اچھی طرح بیان کر سکتا ہے۔ حفیظ کی نظر موضوع سے نہیں ہٹتی اور وہ اصل کام چھوڑ کر چیونٹی کی ٹانگیں گننے نہیں بیٹھ جاتا۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ بڑی بڑی چیزیں تو دیکھ سکتا ہے۔ مگر چیونٹی کی ٹانگیں گننے کے لیے جس ژرف نگاہی اور باریک بینی کی ضرورت ہے وہ حفیظ میں سرے سے موجود ہی نہیں یا حفیظ اس کو کام میں نہیں لایا

ایک بند ملاحظہ ہو:

یہ طعنہ سن کے غصے میں بھبوکا بن گیا عتبہ
بدل کر پینترا حمزہ کے آگے تن گیا عتبہ
ولید آیا علی المرتضیٰ پر فتح پانے کو
بڑھا شیبہ عبیدہ کی طرف جرأت دکھانے کو
غرض اب قتل و خونریزی پر مائل ہو گئے تینوں
مقابل پا کے تینوں کو مقابل ہو گئے تینوں
اُدھر بھی برق کی مانند شمشیریں نکل آئیں
اِدھر بھی کاتبِ قدرت کی تحریریں نکل آئیں
دو لشکر اس طرح حیراں تھے جیسے جاں نہیں تن میں
زمیں پر بجلیاں سی کوندتی تھیں روزِ روشن میں
دو جانب سے نگاہیں جم گئیں جنگ آزماؤں پر
اُدھر بازو کے بل پر ناز اِدھر تکیہ دعاؤں پر

(انفرادی جنگ کا منظر، شاہنامہ اسلام، جلد دوم، صفحہ: ۷۸، ۷۹)

اس بند میں " اِدھر بھی کاتبِ قدرت کی تحریریں نکل آئیں " والا مصرعہ منظر نامے میں ایک غیبی کردار کا اضافہ کر رہا ہے۔ یہ کردار پورے شاہنامے میں موجود ہے۔ اس کردار کو حفیظ کسی مرحلے پر نہیں بھولے — اس کردار کی شمولیت نے شاہنامہ کو تاریخ اور (MYTH) کے درمیان کی کوئی شے بنا دیا ہے۔

حفیظ زبان کے بارے میں بڑے حساس ہیں۔ زبان کے سلسلے میں یہ تصور بہت

عام ہے کہ ہر لفظ اپنا سماجی تاریخی اور تہذیبی پس منظر رکھتا ہے۔ زبان کے بارے میں ایک دوسری بات بھی کہی گئی ہے جو اتنی عام نہیں کہ زبان میں انسانوں کو بدلنے انہیں ایک نئی تاریخ بنانے اور نئی تہذیب تعمیر کرنے پر اُکسانے کی قوت بھی موجود ہے۔ پہلی بات کے لیے تو کسی مثال کی ضرورت نہیں دوسری بات کے لیے شاید سب سے اچھی مثال اللہ اکبر کے نعرے کی صورت میں ہمارے ہاں موجود ہے۔ حفیظ نے لفظوں کا انتخاب بھی بڑے سلیقے سے کیا ہے جو قاری کو ایک نئی زندگی عطا کر دیں۔ یہ لفظ حفیظ کو ہمارے کلچر سے اور ہمارے مذہبی ادب کی زبان سے بآسانی دستیاب ہو سکتے تھے۔ چنانچہ حفیظ نے ایسے لفظوں کا قرینے اور سلیقے سے استعمال کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

لب مدح الامیں سے مژدۂ فتح المبیں پایا
تو اپنے جاں نثاروں میں امام المرسلیں آیا

(شاہنامۂ اسلام جلد دوم صفحہ: ۷۵)

نبیؐ کا حکم سُن کر دم نہ مارا صبر کوشوں نے
اُتاریں اپنے کندھوں سے کمانیں دلق پوشوں نے (ایضاً صفحہ ۸۸)

کہیں مولا علی کی تیغ جوہر دار کا غُسل تھا
خدا کے فضل سے شیرِ خُدا غالب علیؑ کُل تھا (ایضاً، صفحہ: ۹۱)

صدائے تکبیر کی آئی زمینِ بدر تھرّائی
پلک جھپکی کُھلی آنکھیں تو یہ صورت نظر آئی (ایضاً، صفحہ: ۷۹)

صدائے نعرۂ تکبیر سے پھر گونج اُٹھی وادی
کہ جس نے دشمنوں میں غیظ کی اک لہر دوڑا دی

(ایضاً، صفحہ: ۹۵)

فتح المبین، امام المرسلین، نبی کا حکم، دلق پوش، مولا علی کی تیغ جوہر دار، خُدا کا فضل، شیرِ خدا غالب علی کل، صدائے نعرۂ تکبیر وغیرہ ایسے الفاظ و تراکیب ہیں جو اسلامی تہذیب اور تمدن سے ایک گہرے رشتے کے حامل ہیں نیز یہ تراکیب قاری کے باطن کو ایک نئی ترتیب اور نیا جذبہ عطا کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں یعنی یہ الفاظ اپنے اندر بھرپور (POTENTIAL) رکھتے ہیں۔ یہ (POTENTIAL) براہ راست سامع اور قاری سے

اثر انداز ہوتا ہے اسی لیے حفیظ کے سامعین بقول ان کے اُن سے شاہنامہ سات سات گھنٹے سن سکتے تھے۔

حفیظ کا شاہنامہ صرف ماضی کی تاریخ ہی نہیں مستقبل کا خواب بھی ہے۔ حفیظ نے شاہنامہ کے ذریعے مسلمانوں کو خود اعتمادی مہیا کی تھی۔ ماضی کی تاریخ صرف خود اعتمادی کی بازگشت کا ایک ذریعہ تھی حفیظ کا مقصد تو اپنے دور میں محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم کے نام کا بول بالا کرنا ہے چنانچہ وہ اس مقصد کا اظہار یوں کرتے ہیں :

فلک سے اک صدا لاتقنطو فرمائی جاتی ہے ۔ زمین پر روح اسلامی کی ساعت آتی جاتی ہے

دلوں کو فکر تکمیل عزائم ہوتی جاتی ہے ۔ بنائے شوکت اسلام قائم ہوتی جاتی ہے

نگاہوں پر جو پردے پڑ رہے تھے ہٹتے جاتے ہیں ۔ رخ خورشید سے تاریک بادل چھٹتے جاتے ہیں

اندھیرا مٹتا جاتا ہے اُجالا ہوتا جاتا ہے

محمد مصطفیٰ صلعم کا بول بالا ہوتا جاتا ہے

امرداں کو شہید، شاہنامہ اسلام جلد چہارم ۔ صفحہ ۳۲

اس طرح شاہنامہ ایک عہد ہے جو حال کا مسلمان اپنے ماضی سے استوار کرتا ہے۔ مسلمان کا اپنے ماضی سے یہ عہد نامہ اسے ایک نئے سفر پر اکساتا ہے اور نئی قوت عمل مہیا کرتا ہے۔ یہی اس نظم کی معنویت ہے اور یہی اس کا امتیاز ہے۔

حفیظ نے اس طویل بیانیہ نظم میں اپنے تخیل کو خوبصورت تشبیہات تلاش کرنے نئے استعارے ڈھونڈنے اور بیان کی کئی نئی تکنیکیں پیدا کرنے پر صرف کیا ہے۔ ایک شعر دیکھیے :

پدر کے خون سے منہ ہو گیا تھا یوں لال اس کا

بھڑک اٹھا بدن پر مثل شعلہ بال بال اس کا

دوسرے مصرعے میں موجود تشبیہہ نے مجرد کو مجسم کر دیا ہے۔

حفیظ لفظی رعایتوں کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ باطل کو سیاہی اور تاریکی سے نسبت دی جاتی ہے۔ اس کے پس منظر میں انسان کی جنگلوں کی تاریک غاروں کا تجربہ پوشیدہ ہے۔ حفیظ نے اس مناسبت کو یوں پیش کیا ہے :

نظر آئیں جو یہ دو ہمرہتیں سردارِ عالم کی

تو چھائی رخ پہ باطل کے سیاہی غصہ و غم کی

حفیظ نے حق و باطل کی جنگ کے لیے نور و ظلمت کا استعارہ استعمال کیا ہے اور طلوعِ آفتاب کا منظر پیش کر کے مسلمانوں کی فتح کی کیفیت کو مجسم کر دیا ہے۔ اس منظر نامے میں حفیظ نے اپنے تخیل کو پوری طرح استعمال کیا ہے۔ چند اشعار دیکھیے :

سحر کے دیکھ کر آثار تاریکی بھی گھبرائی
سمٹ کر ایک بادل بن گئی اور شرق پر چھائی

نظر آئی اسی میں رات کو اپنی ظفر مندی
کہ ہو جائے کسی صورت سحر کے گھر کی رہ بندی

دھواں اٹھا کہ رد کے شعلہ ہائے زر کا رشتہ
دو دھارے پر ہٹیا لے کے زنگی فوج کا دستہ

مکدر ہو کے ظلمت نے ضیاء کو روکنا چاہا
غبار دور نے موجِ صبا کو روکنا چاہا

(شاہنامہ اسلام، جلد دوم، صفحہ : ۶۰)

اس طرح حفیظ نے منظر نگاری کے لیے تخیل کی پوری قوت صرف کر دی ہے۔ انہوں نے مناظر کی ایسی بھرپور اور جامع اور متحرک تصویریں پیش کر دی ہیں کہ شاہنامہ اسلام لائق مطالعہ بن گیا ہے۔

حفیظ نے کہیں کہیں کفار کو کیری کیچر کر کے دلچسپی کا سامان پیدا کر دیا ہے۔ لشکر مشرکین کی دھوم دھام کو حفیظ نے یوں بیان کیا ہے :

ہوا پر اڑ کے جانا چاہتی تھی پُر غضب مٹی
فلک کا منہ چڑانا چاہتی تھی بے ادب مٹی

نہاں اس ابر میں ڈھولوں کی ڈھم ڈھم دت کی دف دف تھی
مغلظ گالیاں تھیں شور تھا کتوں کی عف عف تھی

انانیت کے نعرے اُشتروں کی بلبلاہٹ تھی
صدائے طبل میں بھونچال کی سی گڑگڑاہٹ تھی

(شاہنامہ اسلام جلد دوم۔ صفحہ : ۶۳)

اس اقتباس میں ہجو کے سارے تیر و نشتر چھپ سے گئے ہیں۔ اس اقتباس میں اصوات کا استعمال اسے اس مقام تک پہنچا دیتا ہے جہاں اردو زبان سے ناواقف شخص صرف آوازوں کے آثار چڑھاؤ سے مفہوم تک پہنچ جاتا ہے۔ اسی لیے تاثیر لکھتے ہیں :

"ان اشعار کو اگر کوئی اردو سے ناواقف اجنبی بھی سن لے تو محض اصوات سے معانی کا اندازہ لگا سکتا ہے۔ اصوات کے ساتھ مصور الفاظ مل کر

واقعات کو کس طرح زندہ کر دیتے ہیں۔"

(معیار، شاہنامۂ اسلام جلد دوم، صفحہ ۲۴)

بہر حال حفیظ کے شاہنامے میں بیانیہ شاعری کی بے شمار خصوصیات ہیں۔ اِن خصوصیات نے شاعری میں اُن کے مقام و مرتبہ میں کچھ نہ کچھ اضافہ کیا ہے۔ رہا اس کا موضوع تو اُس نے حفیظ کو مسلمانوں کی نشأۃ ثانیہ کا نقیب منوالیا ہے۔ اسی لیے تحسین فراقی لکھتے ہیں:

"(حفیظ) مسلم نشأۃ ثانیہ کی کاوشوں میں اس طرح ثبت گیا کہ اس کے نتیجے میں شاہنامۂ اسلام جیسا مسلم تاریخ کا سچا، ستر اور شعری محاسن کا حامل شاہکار ظہور میں آیا۔"

(حفیظ، برعظیم میں مسلم نشأۃ ثانیہ کا نقیب، تخلیق لاہور فروری ۱۹۹۱ء صفحہ: ۱۱)

بہر حال حفیظ اردو ادب اور مسلم تاریخ میں شاہنامے کے ذریعے اپنی پہچان کراتے میں کافی حد تک کامیاب ہو چکے ہیں اور یہی اِس کارنامے کی انفرادیت ہے۔

سرِ وادیٔ سینا —— ایک جائزہ

فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء — ۱۹۸۴ء) کا پانچواں مجموعہ کلام "سرِ وادیِ سینا" ہے۔ اس مجموعے میں غزلیں اور نظمیں شامل ہیں۔ ۱۲۸ صفحے کے اس مجموعے میں صرف چھ غزلیں ہیں۔ فیض کے بارے میں یہ واضح ہے کہ فیض کے اندکا زاس کی غزل سے زیادہ نظم میں ہیں۔ فیض نے غزل کے مزاج کا اس حد تک احترام کیا ہے کہ اُن کی غزلوں میں روایت کا پورا آہنگ موجود ہے۔ مثلاً:

سایۂ چشم میں حیراں رُخِ روشن کا جمال
سرخیٔ لب میں پریشاں تری آواز کا رنگ
وہ نظر ہم نہ پہنچی کہ محیطِ حسن کرتے
تری دید کے وسیلے خد و خال تک نہ پہنچے

ہیں، خالص روایتی غزل کا مزاج موجود ہے مگر فیض کی وجہ انفرادیت اُن کے وہ اشعار ہیں جن میں سیاسی رنگ بھی موجود ہے مثلاً :

چلو فیض دل جلائیں کریں پھر سے عرضِ جاناں
وہ سخن جو لب تک آئے پہ سوال تک نہ پہنچے
نہیں خوفِ روزِ سیہ ہمیں کہ ہے فیض ظرفِ نگاہ میں
ابھی گوشہ گیر وہ اک کرن، جو لگن اُس آئنہ رو کی ہے

ویسے فیض کے ہاں روایت کا اس قدر احترام ہے کہ وہ کبھو جیسے الفاظ بھی غزل میں استعمال کرتے ہیں:

نہ یہ غم نیا، نہ ستم نیا، کہ تری جفا کا گلہ کریں
یہ نظر تھی پہلے بھی مضطرب، یہ کسک تو دل میں کبھو کی ہے

(ا) "سرِ وادیِ سینا" کی پہلی نظم "انتساب" ہے جس میں اُن کا شعری منشور موجود ہے۔ اس میں وہ "آج"، "آج کے غم"، "دلیس"، "کلرکوں"، "پوسٹ مینوں" — "تانگے والوں"، "ریل بانوں"، "کارخانوں کے بھوکے جیالوں"، "کسانوں"، "دکھی ماؤں"، "بن بیاہی حسیناؤں"، "بیاہی محنت کشوں"، "کٹڑیوں"، "محلوں"، "طالب علموں" اور "اسیروں" کے نام انتساب کرتے ہیں۔ یہ وہ تمام لوگ اور اشیا ہیں جن سے فیض ہمکلام ہیں یا جن کے لیے فیض محوِ کلام ہیں۔ اس نظم میں انہوں نے تمام مظلوموں اور مقہوروں کی خوبصورت تصویریں پیش کر دی ہیں۔ ان میں سے کسانوں کی تصویر میں درد کے رنگ زیادہ گہرے ہیں:

بادشاہِ جہاں والیِ "ما سوا نائب اللہ فی الارض

دہقاں کے نام

جس کی ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے ہیں
جس کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے ہیں
ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹوار نے کاٹ لی ہے
دوسری مالیے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی ہے
جس کی پگ زور والوں کے پاؤں تلے
دھجیاں ہو گئی ہے"

0333 6105988

"لہو کا سراغ" میں احتجاج اور طنز کا لہجہ گھل مل گیا ہے۔ اس میں خاک نشینوں کے لہو کا خاک میں گم ہو جانے پہ ماتم ہے۔ جو کسی بھی کام نہ آسکا، جس کی صدا کسی نے نہ سنی اور جس کا کسی نے دعویٰ نہ کیا!

پکارتا رہا بے آسرا یتیم لہو
کسی کو بہرِ سماعت نہ وقت تھا نہ دماغ
نہ مدعی نہ شہادت حساب پاک ہوا
یہ خونِ خاک نشیناں تھا رزقِ خاک ہوا

"یہاں سے شہر کو دیکھو" میں سیاسی جبر کو تمثیلی پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں شہر کی مختلف عمارات ایک نیا مفہوم لے کر نمودار ہوتی ہیں اور آخری چار مصرعوں میں شہر کی تصویر یوں دکھائی ہے:

یہاں سے شہر کو دیکھو تو ساری خلقت میں
نہ کوئی صاحبِ تمکیں، نہ کوئی والیِ ہوش
ہر اک مردِ جواں مجرمِ رسن بہ گلو
ہر اک حسینۂ رعنا کنیزِ حلقہ بگوش

"ایک شہر آشوب کا آغاز" میں سیاسی جبر کے نتیجے میں اہلِ سخن کے منقار زیرِ پر ہونے کا توحہ ہے۔ شاعر کے لیے شہر اُنہی کے حوالے سے اپنا مفہوم رکھتا تھا اور اُنہی کے دم سے آباد تھا۔ ان کی عدم موجودگی یا خاموشی اُسے شہر آشوب لکھنے پر مجبور کرتی ہے۔ نظم کا انجام اس شعر پہ ہوتا ہے:

ع ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے، لیکن!
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

"نوحہ جنے دو" شہر آشوب کی توسیع ہی لگتی ہے ـــ اس میں شہر آشوب انتہا کو پہنچ جاتا ہے، جب وہ کہتا ہے:

ہم سے اُس دیس کا تم نام و نشاں پوچھتے ہو
جس کی تاریخ نہ جغرافیہ اب یاد آئے
اور یاد آئے تو محبوبِ گذشتہ کی طرح
روبرو آنے سے جی گھبرائے

(۵) "سرِ وادیِ سینا" میں شاعر عرب اسرائیل جنگ کو طورِ سینا کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ شاعر شعلۂ جنگ کو شعلۂ رخسارِ حقیقت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ نظم واضح کمٹمنٹ کا نتیجہ ہے، جس میں شاعر اپنے آپ کو حق والوں سے وابستہ پاتا ہے۔ اور اس وابستگی کا اعلان یوں کرتا ہے:

پھر برق فروزاں ہے سرِ وادیِ سینا
اے دیدۂ بینا
پھر دل کو مصفا کرو، اس لوح پہ شاید

شاعر بے یقینی پہ رک نہیں جاتا۔ وہ آگے بڑھتا ہے اور نئے صحیفے کی ضرورت اور اس کی نوعیت کا تعین کرتا ہے۔ نئے صحیفے کے مزاج کا اظہار یوں کرتا ہے:

اب صدیوں کے اقرارِ اطاعت کو بدلنے
لازم ہے کہ انکار کا فرماں کوئی اترے

اس نظم کا دوسرا حصہ انکار کے فرمان کی عملی تعبیر ہے۔ یہ فرمان اگرچہ فلک سے اتر رہا ہے مگر زمین والوں کی عظمت کا اظہار ہے۔ یہ احمد ندیم قاسمیؔ کے

"انسان عظیم ہے خدایا"

سے کئی قدم آگے کا سفر ہے جو فیض نے اس نظم میں کیا ہے۔ اس میں عظمتِ آدم کا اعلان یوں جاری ہوا ہے:

سنو کہ شاید یہ نورِ صیقل
ہے اس صحیفے کا حرفِ اول
جو ہر کس و ناکسِ زمیں پر
دلِ گدایانِ اجمعیں پر
اتر رہا ہے فلک سے اب کے
سنو کہ اس حرفِ لم یزل کے
ہمیں تمہیں بندگانِ بے بس
علیم بھی ہیں خبیر بھی ہیں
سنو کہ ہم بے زبان و بے کس

بشیر بھی ہیں ، نذیر بھی ہیں
ہر اک اولی الامر کو صدا دو
کہ اپنی فردِ عمل سنبھالے
اُٹھے گا جب جمِ سرفروشاں
پڑیں گے دار و رسن کے لالے
کوئی نہ ہوگا کہ جو بچا لے
جزا سزا سب یہیں پہ ہوگی
یہیں عذاب و ثواب ہوگا
یہیں سے اُٹھے گا شورِ محشر
یہیں پہ روزِ حساب ہوگا

اس نظم میں عظمتِ آدم کا اقرار اس بلند آہنگی سے کیا گیا ہے کہ شاعر کو فٹ نوٹ یہ لکھنا پڑا کہ "علیم" ، "خبیر" ، "بشیر" اور "نذیر" لغوی معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔

"دعا" ۱۹۶۷ء کو یومِ آزادی کے موقع پر لکھی گئی ہے۔ اس سے پہلے شاعر کی یومِ آزادی پر نظم جو:

یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر

سے شروع ہوئی تھی۔ اس مصرع پر ختم ہوئی تھی:

بڑھے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

مگر اب یہ نظم ایک ایسے تناظر میں لکھی جا رہی ہے کہ وہ کس سے کہیں کہ بڑھے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی۔ اس لئے اس نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

آیئے ہاتھ اُٹھائیں ہم بھی

جب قدم چلنے سے رُک جائیں، تو ہاتھ اوپر اُٹھتے ہیں، لیکن اس میں قنوطی لہجے کے سائے بہت کم ہیں۔ کیونکہ یہ بات شاعر کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں۔

"دلدار دیکھنا" میں بھی شہر کی صورتِ حال ہے۔ اس میں اظہار و بیان کے کئی لہجے موجود ہیں۔ کرب کا بیان، بے دلی پر طنز اور نئی صورتِ حال کی تضاد وغیرہ

"ہارٹ اٹیک" میں فیض نے ہارٹ اٹیک کے کرب کو ایک خوبصورت تمثیلی پیکر عطا کر دیا ہے۔ اس کی ابتداء دل کے درد کے بیان سے ہوتی ہے:

درد اتنا تھا کہ اس رات دلِ وحشی نے
ہر رگِ جاں سے اُلجھنا چاہا
ہر بُنِ مو سے ٹپکنا چاہا

مگر شاعر اپنی ذات میں گم نہیں ہوتا۔ وہ محبوب کے صحن تک جا پہنچتا ہے اور قافلۂ شوق کی باتیں یاد کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے انتہائی کرب کے لمحے میں اپنی ذات کے بندی خانے میں قید نہیں ہوتا اپنی ذات کی توسیع تلاش کرتا ہے۔

"خورشیدِ محشر کی لو" میں آنے والے انقلاب کو موضوع بنایا گیا ہے۔ نظم کی ابتداء اس شعر سے ہوتی ہے:

آج کے دن نہ پوچھو مرے دوستو!
دور کتنے ہیں خوشیاں منانے کے دن

اس کے بعد انقلاب کے بعد کا نقشہ پیش کیا ہے اور اس سوالیے کو مختلف حوالوں سے دہرایا ہے۔ اس کے بعد آج کی صورتِ حال کی تمثیلی انداز میں تصویر پیش کی ہے:

آج کا دن زبوں ہے مرے دوستو
آج کے دن تو یوں ہے، مرے دوستو
جیسے درد و الم کے پرانے نشاں
سب چلیں سوئے دل کاروان کارواں
ہاتھ سینے پہ رکھو تو ہر استخواں
سے اٹھے نالۂ الاماں، الاماں

اس کے بعد انقلاب کے عمل کو ایک خوبصورت تمثیلی پیکر مہیا کیا ہے۔ یہ تمثیلی پیکر شاعر کی محبت کا بھرپور ثبوت ہے۔

الغرض فیض کی نظموں میں ایک سیاسی منشور سے واضح وابستگی ملتی ہے مگر یہ وابستگی ذہن کی ہی نہیں قلب و نظر کی وابستگی بھی ہے۔ اسی لئے شاعر کے افکار تجرید نہیں بنے ایک خوبصورت تمثیل بن کر سامنے آتے ہیں۔ شاعر کا احساس کلاسیکی ہے۔ اس لئے

روایت سے ہم آہنگ الفاظ مترنم پیرائے میں سامنے آئے ہیں۔ غنائیت نیفیؔ کے کلام کا بنیادی وصف ہے۔

شبِ رفتہ ــــــ ایک مطالعہ

مجید امجد (۱۹۱۴ء - ۱۹۷۴ء) کی شاعری کا صرف ایک مجموعہ ان کی زندگی میں شائع ہوا، جس کا نام "شبِ رفتہ" ہے۔ اس میں بیشتر نظمیں ہیں اور پندرہ غزلیں بھی اس میں شامل ہیں۔ نظمیں حسبِ ذیل حصوں میں منقسم ہیں:

دمِ شرر، سطورِ تپاں، ظروفِ نو ــــ اور غزلوں کا عنوان ہے، سفینۂ غزل ابتداء میں حرفِ اول کے عنوان سے ایک نظم ہے، جسے اس کتاب کا دیباچہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ اور مجید امجد کا شعری منشور بھی ۔ نظم کا ابتدائی بند ہے:

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل ــــ
جن کا مآل ــــ اک سانس کی مہلت ــــ

یہ بند "وقت" کے بارے میں امجد کے نظریات کا ترجمان ہے وقت امجد کے ہاں اکثر نظموں کا موضوع بن کر آیا ہے۔ وقت امجد کے ہاں خدا کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے، گویا وقت ہی خدا ہے:

خدائے وقت تو ہے جاودانی

(قانی)

وقت کا موضوع امجد کی دوسری نظموں "کنواں" اور "اُمروز" میں بھی ملتا ہے۔ کنواں میں امجد وقت کے گزران کو کنوئیں کی گردش سے تشبیہ دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اُن کا تصورِ وقت دولابی ہے۔"

اور اک نغمۂ سرمدی کان میں آرہا ہے۔ مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر نرم رَو۔ اس کی رفتار پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک، بدلتی نہیں۔ اک آن اس کی گردش
نجانے لیے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہان اس کی گردش

رواں ہے رواں ہے
طپاں ہے طپاں ہے

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے
کنواں چل رہا ہے

(کنواں)

مجید امجد کے ہاں وقت ایک بیکراں سمندر کی طرح ہے جو ازل سے ابد تک پھیلا ہوا ہے۔ جو سرمدی ہے، جو دائمی ہے۔ جو بیکراں ہے یعنی تمام خدائی صفات کا حامل جس کی ایک لہر امروز ہے:

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اَن سُنی دائمی راگنی کی کوئی تان — آزردہ آوارہ برباد (امروز)

مجید امجد اس وقت دنیائے شاعری میں آئے، جب علامہ اقبال کی شاعری کا آفتاب نصف النہار پر تھا۔ اُن کا فلسفۂ زمان بھی دنیائے ادب میں موضوعِ فکر و نظر تھا امجد کا نظریۂ وقت علامہ اقبال سے مستعار نہیں۔ علامہ کا تصورِ زمان فکری ہے جبکہ امجد کا نظریہ حسیاتی، جو اُن کے احساس کی زمین سے پھوٹا ہے۔

مجید امجد کی نظم "حرفِ اوّل" کا آخری بند ہے۔

بیس برس کی کاوشِ پیہم
سوچتے دن اور جاگتی راتیں
اُن کا حاصل:
اک یہی اظہار کی حسرت

یہ مجید امجد کا شعری منشور ہے۔ شبِ رفتہ کی نظموں میں سوچتے دنوں اور جاگتی راتوں کا حاصل موجود ہے۔ مجید امجد زمین سے براہِ راست رابطے کے شاعر ہیں، اس لیے وہ زمین پہ موجود زندگی کو دیکھتے ہیں اور سوچتے ہیں اور بے قرار رہتے ہیں ـــ اس کرب اور بے قراری کا نتیجہ اُن کی شاعری ہے۔ امجد کے موضوعات عام سے ہیں۔ روزمرہ زندگی کی عام سی چیزیں اور عام سے واقعات مثلاً اُن کی چند نظموں کے عنوانات ہیں:

"گلی کا چراغ"، "پنڈ مردہ پتیاں"، "سوکھا تنہا پتا"، "کنواں"، "راہگیر"، "گاڑی میں"، "دور کے پیڑ"، "چولہا"، "پنواڑی"، "بن کی چڑیا"، "کانٹے کلیاں"، "تیری طرف دیکھو"، "بس سٹینڈ پر"، "جاروب کش"، "ریوڑ" وغیرہ۔ یہ تمام عنوانات ہماری عام زندگی کا مستقل حصہ ہیں، مگر مجید امجد کے سوچتے دنوں اور جاگتی راتوں نے ان عنوانات کے حوالے سے تخلیق کے نئے جہان دریافت کیے ہیں۔ مجید امجد اپنے معاصر راشد کی طرح فکر و نظر کی دنیاؤں کے مسافر نہیں، نہ میرا جی کی طرح جنس کی دنیا میں گم ہوئے ہیں ـــ اُن کی شاعری سے عام آدمی کی زندگی کی تصویر مرتب ہوتی ہے، جو صرف آدمی ہے یعنی ایک حیاتیاتی حقیقت۔ مجید امجد کی ایک نظم "منٹو" ہے۔ منٹو میں دراصل امجد نے اپنی ذات کو دریافت کیا ہے۔ منٹو نے بھی حیاتیاتی انسان کو دریافت کیا ہے اگرچہ اُس کا دائرہ زندگی کے ایک خاص حصے میں محدود ہو گیا ہے مگر امجد نے اپنے آپ کو محدود نہیں کیا۔ امجد کی نظم "طلوعِ فرض" میں عام آدمی کے تقریباً سارے حوالے موجود ہیں۔ اس نظم میں امجد کے ہم سفروں میں "نالی میں پانی"، "خاموش پنچھی"، "اندھی بھکارن"، "سکول جانے والا بچہ"، "شبِ رفتہ کی یادوں کو بھلانے اور آنے والی شب کی فکر میں غلطاں خاتون"، "غبارِ راہ"، "کھنڈرا" وغیرہ۔ امجد کے ہاں عام آدمی کی زندگی کے سارے مسائل موجود ہیں۔ ان مسائل میں سب سے بڑا مسئلہ موت ہے۔ موت جو وقت کا سب سے بڑا جبر ہے۔ موت کا مسئلہ کئی نظموں میں موجود ہے، جیسے سوکھا تنہا پتا، پنواڑی، کنواں وغیرہ۔ آدمی کا دوسرا بڑا مسئلہ خود آدمی ہے دوسرا آدمی جو سارتر کے نزدیک آگ ہے مگر امجد کے ہاں ایک سوالیہ ہے:

مجھ خرابِ آرزو کے حال پہ
پھوٹ پڑتی ہے کسی کی آنکھ جب

مجھ کو ڈس جاتا ہے یہ چبھتا سوال
اس کا دل مجھ پہ نہ ہو خندہ بلب؟

(دل دریا سمندروں ڈونگھے ۔۔۔)

امجد کے ہاں آدمی کے سبھی حیاتیاتی مسائل موجود ہیں۔ یہ جنس کا مسئلہ ہو یا بھوک کا مسئلہ عزتِ نفس کا مسئلہ ہو یا طبقاتی جبر کا۔ مثلاً "لمحاتِ فانی" میں جذبۂ جنس کس قدر تقدس کا حامل ہے:

مگر وہ وقت جب تیرہ خلا میں
ستاروں کی نظر گم ہو رہی تھی
اور اس دم میری آغوشِ گنہ میں
قیامت کی جوانی سو رہی تھی

امجد کے ہاں "خدا" میں طبقاتی مسئلہ بڑی شدت اختیار کر گیا ہے۔ اچھوت ماں نے اپنے بیٹے کو "خدا" سے متعارف کراتے ہوئے لاشعوری طور پر طبقاتی جبر کے مکروہ چہرے سے سارے نقاب سرکا دیے ہیں۔

بس کا انتظار عام آدمی کا روزانہ کا معمول ہے۔ مجید امجد نے "بس سٹینڈ پر" میں انسان کے سماج کے ارتقاء کا سارا قصہ سنا دیا ہے اور طبقاتی جبر کی تصویر دکھانے کے ساتھ ساتھ اس کے خاتمے کی نوید بھی سنا دی ہے، مگر یقین کے فوراً بعد شک بھی موجود ہے کیونکہ یقین اور شک میں معلق رہنا آج کے انسان کا مقدر ہے:

ضرور اک روز بدلے گا نظامِ قسمتِ آدم
سجے گی اک نئی دنیا، بسے گا اک نیا عالم
شبستاں میں نئی شمعیں، گلستاں میں نیا موسم
وہ رُت، اے ہم نفس! جانے کب آئے گی
وہ فصلِ دیر رس جانے کب آئے گی
یہ نو نمبر کی بس جانے کب آئے گی

(بس سٹینڈ پر)

امجد کے ہاں انسان کے ۔۔۔ میں آج کے سارے مسائل جمع ہیں، جن ۔۔۔

تنہائی کا مسئلہ ہے۔ اُن کی نظم "دستک" اس کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ شاعر ہوا کے جھونکے کو فرد سمجھ بیٹھتا ہے ـــ اس سے پیار کرنا چاہتا ہے، مگر بالآخر اسے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تو آوارہ ہوا کا جھونکا تھا، جس نے اس کی نیندیں تلپٹ کر دی تھیں اس وقت اس کے پاس صرف ایک ہی سوالیہ رہ جاتا ہے:

نیم شب قافلے ستاروں کے — تیز ہرکارے ابر پاروں کے
کس نے نیندوں کو میری لوٹا تھا — کوئی جھونکا تھا؟ کوئی دھوکا تھا

مجید امجد کے ہاں اس کے کتنے ہی ہمزاد ہیں مثلاً "بن کی چڑیا"، "پنواڑی"، منٹو وغیرہ۔ یہ سب امجد کے ہمزاد ہیں، جن میں وہ اپنا آپ دیکھتا ہے، یا اپنے جذبوں کا انعکاس دیکھتا ہے۔ مثلاً بن کی چڑیا کی آخری دو سطریں ہیں:

نوکِ نوکِ خار کھلنڈرے ہرنوں کو کلپائے
گانے والی چڑیا، اپنا روگ الاپے جائے!!

ایسے ہی منٹو بھی شاعر کا ہمزاد ہے، پہلی قرأت میں وہ منٹو کا کردار لگتا ہے۔ دوسری قرأت میں شاعر کا ہمزاد اور تیسری قرأت میں ایک حساس انسان کی علامت یعنی اس میں موضوعیت کے باوجود معروضیت موجود ہے۔ وہ کہتا ہے:

میں نے اس کو دیکھا ہے
اُجلی اُجلی سڑکوں پر اک گرد بھری حیرانی میں
پھیلتی بھیڑ کے اندھے اوندھے کٹوروں کی طغیانی میں
جب وہ خالی بوتل پھینک کے کہتا ہے:
"دنیا تیرا حسن تیری یہی بدصورتی ہے"
دنیا اس کو گھورتی ہے
شورِ سلاسل بن کر گونجنے لگتا ہے
انگاروں بھری آنکھوں میں یہ تند سوال
کون ہے یہ جس نے اپنی بہکی سانسوں کا جال
بامِ زماں پر پھینکا ہے
کون ہے جو بل کھاتے ضمیروں کے پُرپیچ دھندلکوں میں

روحوں کے عفریت کدوں کے زہر اندوز محلکوں میں
سے آیا ہے یوں بن پوچھے، اپنے آپ،
عینک کے بے فیصلے شیشوں سے چھنتی نظروں کی چاپ؟
کون ہے یہ گستاخ؟
تاخ! تڑاخ!" (منیلی)

اس نظم کو غور سے دیکھیں، تو ہمیں اس میں وہ معروضیت نظر آتی ہے، جو اعلیٰ ادب کی شان ہے۔ اب ذرا ایک اور حوالے سے اس نظم کو دیکھیں تو یہ ایک پورا افسانہ لگتا ہے اس میں فضا بندی خالص افسانوی ہے۔ اس کا انجام خالص ڈرامائی ہے۔ اس میں تجرید کو تجسیم بنا دیا گیا ہے۔ "چھنتی نظروں کی چاپ" اور روح کے عفریت کدے کے حوالے سے ایک فکری صورتِ حال کو ٹھوس صورتِ حال میں بدل دیا گیا ہے۔

اب ہم امجد کی نظم "پنواڑی" کو دیکھتے ہیں۔ یہ پنواڑی پہلے مطالعے میں ایک شخص ہے دوسری نظر میں مجید امجد کا ہمزاد لگتا ہے۔ تیسری میں ہندی مسلم اتحاد کی علامت اور چوتھی میں ایک انسان حسین کا مسئلہ حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنا ہے۔ نظم یوں ہے:

بوڑھا پنواڑی، اس کے بالوں میں مانگ ہے نیاری
آنکھوں میں جیون کی بجھتی اگنی کی چنگاری
نام کی اک ہٹی کے اندر بوسیدہ الماری
آگے پیتل کے تختے پر، اس کی دنیا ساری
پان، کتھا، سگرٹ، تمباکو، چونا، لونگ، سپاری

عمر اس بوڑھے پنواڑی کی پان لگاتے گزری
چونا گھولتے، چھالیا کاٹتے، کتھا پگھلاتے گزری
سگرٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گزری
کتنے شرابی مشتریوں سے نین ملاتے گزری
چند کسیلے پتوں کی گتھی سلجھاتے گزری

کون اس گتھی کو سلجھائے دنیا ایک پہیلی

دو دن اک پھٹی چادر میں دُکھ کی آندھی جھیلی
دو کڑوی سانسیں لیں، دو چلموں کی راکھ اُنڈیلی
اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو، کھیل جو ہونی کھیلی
پنواڑی کی ارتھی اُٹھی — بابا، اللہ بیلی۔!
صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
اک چِتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
شام کو اس کا کم سِن بالا بیٹھا پان لگائے
جھن جھن، ٹھن ٹھن، چونے والی کٹوری بجتی جائے
اک پتنگا دیپک راگ پہ جل جائے، دوسرا آئے

اس نظم میں افسانہ اور ڈراما کی بہت سی خصوصیات موجود ہیں۔ ایک افسانے کی سی فضا بندی ہے۔ ڈرامے کا سا چونکانے والا انداز ہے۔ آخری سے پہلے مصرعے میں کٹوری زندگی کی علامت بن کر ابھری ہے۔ یہاں دیپک راگ وقت کی علامت ہے۔ اور پتنگا انسان کی۔ اس ڈرامے میں پنواڑی کے ظاہر اور باطن کو ملا کر اُس کا کردار تخلیق کیا گیا ہے۔ اس طرح پنواڑی کے کردار میں ایک معروضیت پیدا ہو گئی ہے۔

مجید امجد کی نظم "آٹوگراف" بھی ایک مکمل افسانے کی طرح ہے اس نظم میں ڈرامائیت پوری طرح موجود ہے، منظر نگاری اور کردار نگاری بھی خوب ہے۔

مجید امجد نے کئی مقام پہ اپنے آپ کے لیئے "پابہ گل" کی علامت استعمال کی ہے — یہی اُن کی شاعری کی بنیادی کلید ہے۔ اُن کی شاعری کے موضوعات اُن کی دھرتی اور دھرتی پہ بسنے والے لوگوں پرندوں، درختوں اور دھرتی سے تعلق رکھنے والی دیگر اشیا ہیں۔

مجید امجد کے ہاں ترسنے کی کیفیت کئی جگہ بڑی واضح صورت میں ملتی ہے۔ تشنگی کا بنیادی حوالہ تو جنسی سطح کا ہے، لیکن یہ تشنگی زندگی کی بے شمار محرومیوں کے حوالے سے بھی موجود ہے۔ تشنگی کی یہ کیفیت "آٹوگراف" میں پوری وضاحت سے موجود ہے۔ تشنگی کی کیفیت اس قدر شدید ہے کہ پڑوسن کی چوڑیوں کی کھنکھناہٹ بھی اُس کی توجہ جذب کر لیتی ہے

مجید امجد نے "شبِ رفتہ" کی نظموں کو جن تین حصوں میں تقسیم کیا ہے ۔ اُن کی معنویت یہ ہے کہ "شررِ" میں وہ نظمیں ہیں جن میں اُسے حسن کا کسی قدر قرب نصیب ہے سطور تیاں کی نظمیں پابند ہیں اور ظروفِ لو کی نظمیں آنا دیں۔

امجد کی غزلیات میں روایتی ڈکشن نہیں بلکہ اُن میں نظموں کی ڈکشن دکھائی دیتی ہے ۔ اُن کی بعض غزلیں تو بالکل نظم لگتی ہیں جیسے پہلی غزل جس کا مطلع ہے:

جنونِ عشق کی رسم عجیب کیا کہنا
میں اُن سے دور، وہ میرے قریب کیا کہنا

ان چند غزلوں میں بہت اچھے شعر موجود ہیں جہاں غزل کی روایتی ڈکشن کی عدم موجودگی کے باوجود تغزل موجود ہے:

ایک ایک جھرو کا خندہ بلب، ایک ایک گلی کہرام
ہم لب سے لگا کر جام ہوئے ، بدنام بڑے بدنام
رُت بدلی کہ صدیاں لوٹ آئیں اُف یاد کسی کی یاد
پھر سیلِ زماں میں تیر گیا اک نام، کسی کا نام

امجد کی غزلوں میں تنہائی، اُداسی اور تشنگی کا احساس فراواں ملتا ہے ۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں نظموں کی طرح ہندی الفاظ استعمال کیے ہیں، جنہوں نے ان کی غزلوں کو دھرتی کی بو باس عطا کر دی ہے:

میں جو تری راگ سبھا میں راس رچانے آیا تھا
دل کی چھنکتی چھا جھن تھری پاڑیوں میں ٹانک چکا

بہر حال امجد کے ہاں شدید کرب کی فضا ملتی ہے ۔ یہ کرب بہاروں کے سوگ کا ہے، محرومیوں کا ہے ۔ اس کا ایک دعائیہ شعر ہے:

کٹی ہے عمر بہاروں کے سوگ میں امجد
مری لحد پہ کھلیں جاوداں گلاب کے پھول

امجد نے اپنی نظموں اور غزلوں میں دھرتی کی ساری بو باس سمیٹ لی ہے اور یہی ان کا خاص کارنامہ ہے ۔

منزلِ شب ــــــ مختصر جائزہ

مختار صدیقی (۱۹۱۹ء ـــ ۱۹۷۲ء) کا پہلا مجموعۂ کلام "منزلِ شب" اُن کے ۱۹۳۸ء سے ۱۹۵۵ء تک کے عہد کا شعری سرمایہ ہے۔ یہ کتاب چار حصوں میں منقسم ہے "شبِ تاب"، "سدا رنگ"، "بوئے رفتہ"، "کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں" ـــ ابتدا میں "لشنوا زنے" کے عنوان سے دیباچہ شاعر کے اپنے قلم سے ہے اس میں مصنف لکھتے ہیں:

"یہ نظمیں اور غزلیں میری زندگی کے ایک بڑے زمانے یعنی (۱۹۳۸ء سے ۱۹۵۵ء) سے متعلق ہیں ـــ یہ منظومات اس دور کی اسی حد تک عکاس ہیں کہ میں اتفاقاً اس دور میں زندہ رہا۔" (صفحہ: ۱۱)

منزلِ شب کی منظومات میں دوسری جنگِ عظیم کی ہولناک تباہی اور قیامِ پاکستان کے وقت ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کی آہٹ صاف سُنائی دیتی ہے۔ منزلِ شب کے پہلے حصے "شبِ تاب" کی ان منظومات کے پس منظر میں اس وقت کی سیاسی صورتِ حال ہے ـــ لبِ ساحل، بازیافتہ، آخری یات، قریۂ ویران، منزلِ شب اور کیسے کیسے لوگ۔ آخری یات میں شاعر دوسری جنگِ عظیم میں ہونے والی بربادیوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ہمہاتی ہوئی آبادیاں شمشان ہیں اب
آن گنت شہر ہیں ملبے کے سلگتے تودے

آگے چل کر شاعر نے ہیروشیما اور ناگاساکی کا ذکر کیا اور ان کی تباہی کا سبب یوں بیان کیا ہے

زلزلے آئے نہ آشوبِ قیامت سے مٹے
دونوں اک ذرے کے جوہر کی کرامت سے مٹے

اس نظم میں ماتم، احتجاج اور طنز ـــ تینوں لہجے گھل مل گئے ہیں۔ آخری بند کا لہجہ ملاحظہ ہو:

اور اب ٹینک اپاہج ہوئے، تو ہیں ٹھنڈی
پر شکستہ ہے افلاک سیر تیاہی کا جنوں
خون سے سینچی ہوئی خاک نے نگلیں فوجیں
جو ہر ذرہ نے یوں پھونکا ہے اپنا افسوں

ضامنِ امن اسے مانیے جیسے تیسے
"خون ہی ہم میں نہیں خون بہے گا کیسے

اس بند میں مظلوم انسانوں اور غلام قوموں کے جذبات کی ہی نہیں، اُن کی صورتِ حال کی مکمل ترجمانی ہے۔ "کیسے کیسے لوگ" میں مرنے والوں کے مرگِ انبوہ کے جشن پر طنز ہے اس میں جینے والوں پر یوں طنز کی گئی ہے:

پُر سکوں نیندوں میں گم ہے جینے والوں کا جہاں
وہ ـــ جنھیں اوروں کے مرنے سے ملی ہے زندگی
وہ ـــ جنھیں اوروں کے مرنے سے ملی ہے زندگی

"قریۂ ویراں" میں بھی جنگوں اور فسادات سے تباہ ہونے والی بستی کی تصویر ہے۔ یہ نظم ان دعائیہ مصرعوں پر ختم ہوتی ہے:

کون آئے جو آکر اس میں زلیست کے رنگ بھرے
کھیتوں کو سرسبز کرے!
گلی گلی اور کوچہ کوچہ پنگھٹ اور چوپال
کھیلتے بچوں ہنستی جوانی سے کر دے چونچال

زندہ کردے ماضی و حال

"منزلِ شب" میں اپنے وطن کی غلامی کا نوحہ ہے۔ منزلِ شب میں شاعر محبوب کی ہم آغوشی میں اپنی غلام قوم کی فریادوں کی چیخیں بھلانے کی کوشش کر رہا ہے۔ مگر یہ چیخیں یہ نوحے اس کے خواب کو چکنا چور کر دیتے ہیں۔ وہ سسکیاں نوحے احتجاج سنتے سنتے [illegible] دیتا ہے۔ "لیے [illegible] میں" تلخی حالات کا اظہار تند لہجہ اختیار کر لیتا ہے:

دیر تک یوں تلخیِ حالات کی باتیں چلیں:

"قدر، قدرت کچھ بھی ہو انسان کی ہستی نہیں
ہم تو بے حاصل مشقت ہی کریں، کرتے رہیں
بے زبان زنگی غلاموں کے گروہوں کی طرح
نارسا آقاؤں کی خاطر مریں، مرتے رہیں

"بازیافتہ" تقسیم ہند کے فسادات کے المیے سے اُبھرنے والا ایک کردار ہے۔ جو فسادات میں فرقہ وارانہ منافرت کا نشانہ بنی۔ جو طوفان کی زد سے نکلنے کے بعد بھی ایک سوالیہ ہے۔ یہ بند اس کے کرب کی تمثیلی سطح پر ترجمانی کرتا ہے:

طوفاں میں جو ناؤ کھو گئی تھی
پھر آن لگی ہے اس کنارے
یوں تو ہے خدا کا شکر واجب
لیکن کسے ناخدا پکارے

مختار صدیقی کی منظومات کا اہم ترین کردار عورت ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ عورت دوہری غلامی کا شکار ہے۔ غیر ملکی غلامی کا شکار بھی ہے کہ غلام قوم کی فرد ہے، اور خود اپنی قوم کی اقدار رسوم و رواجات اور اپنی قوم کے مردوں کی غلام بھی ہے "سہ حرفی تاب" کے حصے کی ان نظموں میں عورت کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے ـــ "ایک تمثیل"، "زوال"، "آتش دان کا ئیت"، "ہرجائی"، "رسوائی"، "بازیافتہ"، "سکھ میں دکھ" ـــ

"سکھ میں دکھ" میں عورت کا غم بڑے قرینے سے محسوس کیا گیا ہے۔ اس میں شاعر اپنے آپ کو عورت کے غم کے مقابلے میں رات کی طرح کورا محسوس کرتا ہے۔ یہ عورت کی عظمت کا اعتراف ہے جب وہ کہتا ہے:

دمبدم ہوتی ہیں لبریز کنول سی آنکھیں
آنسو آتے ہیں چھلکتے ہیں کٹورے دونوں
اور، بے نام سی برکھا سے ہیں تر رخسارے
ہیں بھی اور رات بھی ہیں گویے کے کورے دونوں

"رسوائی" میں شاعر خود نسائی لب ولہجہ اختیار کر لیتا ہے۔ گویا وہ خود عورت کی ذات میں گم ہو گیا ہے۔ اس میں "ستی" کو موضوع بنایا گیا ہے یہ ستی جو ہندوستان کی قدیم رسم تھی۔ ستی جو عورت کے جلنے کا نام تھا جو معنوی طور پر اب بھی موجود ہے، ۱۹۴۷ء کے فسادات بھی تو "ستی" کا واقعہ ہی ہیں، جس میں پوری قوم کو "بیراگن" بن کر جلنا پڑا۔ آخری بند واضح طور پر اس کی طرف اشارہ کرتا ہے:

ایک نے بڑھ کے وہیں آگ پہ پانی ڈالا
آگ یوں پانی کی رشہ پائے تو دو زخ نہ بنے؟
جیتے جی اشکوں سے کیا دل کی لگی بجھتی تھی
آگ پانی میں لڑائی جو جیتے پر بھی ٹھنے؟
خاک ڈالی، تو ہوئیں پھر کہیں مدہم آنچیں
تحت رسوا ہو، تو رسوائی بنا کے منتے

"ہرجائی" میں حسنِ نسائی کی تصویر دکھائی گئی ہے۔ عورت جو تقدس کا پیکر ہے، اپنے زہد شکن حسن کی ساری اداؤں سمیت اس نظم میں موجود ہے۔ مگر اس کا عنوان اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ حسن وفا سے محروم ہو چکا ہے۔

اس مجموعے کی پہلی نظم "رات کی بات" اور "آتش دان کا بُت" دو متضاد کیفیات کی عکاس ہیں۔ پہلی نظم میں حسن سپردگی کی علامت ہے اور دوسری میں پتھر کا بُت۔ دوسری نظم سے خیال فیض کی نظم "تنہائی" کی طرف جاتا ہے۔ مگر تنہائی صرف ایک تاثر ہے مگر "آتش دان کا بُت" میں ایک ڈرامائی کیفیت موجود ہے۔ اس میں جذبے اور خیال کی کمی نہیں کھولی گئی ہیں — آخری چند لائنیں ایسی ہیں جنہوں نے اس نظم کو معروضی کیفیت عطا کر دی ہے:

یہ خلش طعنے کی محرومی سنگیں میں ڈھلی
اَن کہی یہ تھی جو پتھر نے کہی میں نے سُنی
یونہی تیند اُکھڑی ہی، کسے آنا تھا، آتا جو کوئی
بُت تو خاموش ہے — اب سوئیں بہت رات گئی

"زوال" میں عورت کو پرتو یزداں قرار دیا گیا ہے۔ مگر آخر میں اس کے کرب کا اظہار

بھی یوں کیا ہے:

"پھر بھی اس پر تو ِ یزداں سے تیا ہی نہ گئی
اولیں لغزشِ انساں ہی سراہی نہ گئی"

"ایک تمثیل" میں ایک دلہن کا المیہ پیش کیا گیا ہے۔اس کا ابتدائی مصرعہ ہے:

"رخصتی ہوتی ہے، جاتی ہے دلہن کی ڈولی"

مگر آخری تین لائنیں ساری فضا کو سوگوار کر دیتی ہیں اور شادی کو ایک المیہ کا روپ دے دیتی ہیں:

لاش آرام سے سوتی ہے سہاگن بن کر
گوہرِ اشک سے آنکھوں کی بھری ہے جھولی
رُخصتی ہوتی ہے جاتی ہے دلہن کی ڈولی!"

"قبر میں پہلی رات" کا لہجہ بھی طنزیہ ہے۔ اس میں زمین پہ ہونے والے جبر اور استبداد کے خلاف احتجاج کیا گیا ہے۔ ایسے ہی بدرخ بھی دردِ ہستی کے خلاف ایک احتجاج اور طنز کی حیثیت رکھتی ہے۔

"اناؤنسر" مختار صدیقی کے پیشے کے حوالے سے ایک تاثر کی حامل ہے۔ مگر اس کا مطالعہ کرتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ انسان مشین کے سامنے آکر کس قدر مختصر ہو گیا ہے مشین اُس سے اُس کے الفاظ بھی چھین کر دُور دُور تک پہنچا دیتی ہے۔

"یک الف بیش نہیں" میں انسان کی سرگزشت ہے۔ جس کا انجام ان مصرعوں پر ہوتا ہے:

"یعنی تاریخ کے ہر موڑ پہ جانا ہم نے
خاکبازی میں تو نوآموز ہی رہنا ہوگا
اور ہر اہلِ نظر صاحبِ فردا کے طفیل
ابھی زندانیٔ آغاز ہی رہنا ہوگا"

نظم کا لہجہ طنز، احتجاج اور ماتم پر مشتمل ہے۔

اندازِ بیاں کے حوالے سے ان نظموں کو دیکھیں تو ایک ہی نتیجہ برآمد ہوگا کہ یہ نظمیں جذبے کی ڈرامائی تشکیل ہیں۔ ہر نظم میں ڈرامائیت بنیادی وصف کے طور پر موجود ہے

سوال و جواب، مکالمے یا کم از کم سوال اور کردار نگاری اکثر نظموں میں نظر آتی ہے۔

"سدا رنگ" والے حصے میں پانچ نظمیں ہیں۔ جن میں چھ راگوں ــــ سرگم، خیال ایمن کلیان۔ خیال درباری، ایمن کا ایک اور روپ، خیال چھایا، کیدار کا ایک روپ ــــ کے بنیادی تاثر کو بیان کیا گیا ہے۔ ان نظموں میں محبوب، ہجر اور وصل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ان نظموں میں گیت اور نظم گلے ملتے دکھائی دیتے ہیں "خیال درباری" اس حصے کی اہم نظم ہے۔ اس میں اکبرِ اعظم کے دربار کی تصویر دکھائی گئی ہے مگر اچانک یہ کہتے کہتے کہ ــ "ترکماں حجرت اکبر آیو ــــ حجرت اکبر آیو"
شاعر اچانک کہتا ہے:

جوت گلنے کی بھی بیتے زمانے بھلے گے
کھینچ لیں تین سو برسوں نے طنابیں اپنی
قصرِ ویراں میں کہیں بوم کا توحہ گونجا

بیکلاں رات سے محراب کی رفعت دوتی
اور میں سایۂ محراب میں ہوں افتادہ
خشک خندق سے اُدھر کوہِ گراں دیواریں
اب کہاں جاؤں کہ رہبر نہ نشانِ جادہ
کس خرابے میں مجھے چھوڑ گئی درباری؟!

اس آخری حصے نے نظم کو ڈرامائی کیفیت عطا کر دی ہے۔

"بوئے رفتہ" میں پندرہ غزلیات شامل ہیں۔ ان غزلوں میں میر اور میراجی کی چھاپ واضح دکھائی دیتی ہے۔ اس حصے کی ابتداء میں میر کے دو اشعار میر سے اپنی عقیدت کے اظہار کا ذریعہ ہیں۔ اس حصے کی دوسری غزل کا مقطع ہے:

ساتھ جنابِ نظر کے پھر سے بھاگا رنگِ میر ہمیں
جانے وحشتِ دل اب ہم کو کون مقام پہ لائی ہے

اس میں قیوم نظر سے دوستی اور میر سے متاثر ہونے کا واضح اعتراف ہے۔ اس غزل کا مطلع ہے:

جب آئے ڈھیپ وقفے تو ہم نے جانا دُھن کلی من میں سمائی ہے
— "میراجی وہ دھیمو تفتیش ہے جس کا غنچہ یعنی ڈالی ہے"

میراجی کا یہ شعر عبدالعلیم تنقیص رتنا اس کی علامت کا اعتراف بھی اپنے اور اس سے متاثر ہونے کا اعلان بھی ہے [illegible]

میراجی نے اپنی غزلوں میں میر کی طرح طویل اور مختصر بحریں اختیار کی ہیں مگر مختار صدیقی کے ہاں طویل بحریں ملتی ہیں جن میں درویشی اور جوگ بجوگ کا اظہار ہے۔ اُن کے ہاں ہلکی گہری تلخی ملتی ہے جو وہی ہلکی گہری تلخی ہے جو میر کے اشعار کا امتیاز ہے۔ جس کا اظہار مختار صدیقی کے اس شعر میں ہوتا ہے:

جن کی ہلکی گہری تلخی نخوت میر کا رچ جاتی ہے
جُز وحیات بنانے پڑتے ہیں وہ اقلیم میر ہمیں

مختار صدیقی کا بنیادی مزاج نظم کے قریب تھا اس لیے انہوں نے زیادہ تر نظمیں ہی لکھیں۔ شب تاب والے حصے کی غزلیں اور بوئے رنگ کی غزلیں مل جل کر تیئس کے عدد کو پہنچتی ہیں۔ جو کچھ زیادہ نہیں۔ اُن کی غزلوں میں جوگ بجوگ، شہر شہر پھرنے کی، محرومی کی مہجوری کی کیفیتیں اور دردمندی کا اظہار ملتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

شعر و سخن سامان جنون کیا کو ہکنی اور درویشی کیا
قید حیات میں درد کے مارے رہتے تو حیلہ ساز رہے

لازم ہے درویشی کی خاطر بیہودہ ڈھنیا داڑھی کا
ورنہ ہم تو فقیر ہیں جب سے یار زمانہ ساز ہوئے

غزل کی صورت میں جو آپ کے سامنے آئے ہیں
کن جہتوں سے خون کے قطرے اب تک یوں انداز ہوئے

کرتی کرتے، راہیں تکتے ہم نے عمر گنوائی ہے
خوبی قسمت ڈھونڈنے کے ہاری ہم ایسے نا کام کہاں

مختار صدیقی کے ہاں ہندی کے الفاظ کی آمیزش نے اُن کی شاعری کو جسم اور دھرتی کے قریب کر دیا ہے۔

"وہ کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں"۔ "منزل شب" کا آخری ح

اس حصہ میں دو نظمیں ہیں ایک کا عنوان ہے "موہن جوڈارو" اور دوسری کا عنوان "ٹھٹھہ" یہ دو نظمیں دو شہروں کی بربادی کا نوحہ بھی ہیں اور ان شہروں کو خراجِ عقیدت بھی ــــ مگر یہ دو نظمیں دو شہروں کا نوحہ ہی نہیں، ہندی مسلم تہذیب کا نوحہ بھی ہیں۔ ان میں سے موہن جوڈارو ہندو تہذیب کا نمائندہ ہے اور ٹھٹھہ مسلم تہذیب کا ــــ یہ دونوں نظمیں ہیروشیما اور ناگاساکی کی علامت بھی ہیں۔ یہ اُجڑے شہر انسانی تہذیب کے اُجڑتے اور برباد ہوتے شہروں کے نمائندہ ہیں۔ ان نظموں میں روحیں ہم کلام ہیں اور فنِ محوِ گفتگو۔ یہ دونوں نظمیں ریڈیائی تمثیلیں ہیں۔ ان میں ڈرامے کی بہت سی خصوصیات جمع ہو گئی ہیں۔ ٹھٹھہ کا آخری بند ہے :

پھر مرے سامنے آتی ہیں وہ پھیلی راہیں\
جو یہ کہتی ہیں کہ راہوں ہی سے نکلی راہیں\
جن میں گُل پہ رواں قافلہ موسمِ گل\
ہر خزاں ڈھونڈتی پھرتی ہے اُس کی راہیں\
زندگی انجمن آرا و نگہبانِ خود است\
اپنے حیلوں ہی سے ہیں لٹتی موت کی راہیں\
راہیں، منزل تو نہیں ہیں کہ اُجڑ کر نہ بسیں\
زیست کی طرح سنورتی ہی رہیں گی راہیں\
"با زیر رفتہ و آئندہ نظر باید کرد\
ہلے! برخیز کہ اندیشۂ دگر باید کرد"

دیوان ــــــ ایک مطالعہ

ناصر کاظمی (۱۹۲۵ء ــ ۱۹۷۵ء) کے چار شعری مجموعے ہیں ــ برگ نے، دیوان، پہلی بارش، نشاطِ خواب (اس کے علاوہ ایک منظوم کتھا "سُر کی چھایا") ــــ نشاطِ خواب کے علاوہ باقی تمام غزلیات کے مجموعے ہیں۔ "دیوان" میں ۹۹ غزلیں اور کچھ متفرق اشعار ہیں یہ مجموعہ ناصر کی شعری عظمت کا بہترین نقش ہے۔ ناصر کاظمی کی حیاتِ شعری کی ابتداء میں تقسیم کا المیہ ہے، تو انتہا پہ ۱۹۷۱ء کی شکست کا المیہ ہے۔ ان دو المیوں کی چاپ ان کی غزلیات میں صاف سنائی دیتی ہے۔

ناصر نے ابتداء میں اپنے پیشرو شاعروں کی آواز میں آواز ملانے کی کوشش کی مگر جلد ہی اپنی آواز پہچاننے لگے اور اپنا منفرد لہجہ دریافت کر لیا۔

یہ منفرد لہجہ جدید حسیت کو اپنانے اور اپنی ذات کے درون اور بیرون میں سفر کرنے کا نتیجہ ہے، چونکہ فراق پہلے شاعر ہیں، جنھوں نے جدید دور کی حسیت کو اپنایا ہے، انھوں نے عشق کی ایک جسمانی سطح دریافت کرتے کے ساتھ ساتھ عاشق اور محبوب کو برابر کی سطح پر لا کھڑا کیا ہے۔ اس لیئے ناصر کے ہاں فراق کے انداز کی پرچھائیں اکثر دکھائی دے جاتی ہیں مثلاً فراق کا شعر ہے:

اے دلِ بے قرار دیکھ، وقت کی کارسازیاں
عشق کو صبر آگیا، صبر کیئے بغیر بھی

ناصر کہتے ہیں:

جدائیوں کے زخم دردِ زندگی نے بھر دیے
تجھے بھی نیند آگئی مجھے بھی صبر آگیا

اور کئی طرحوں پہ بھی ناصر کے ہاں فراق کے اثرات ملتے ہیں لیکن ناصر کا ...

(۱)

اور یاد فراق کی شاعری کی مرکزی علامتیں ہیں۔ یہ ناصر کے ہاں بھی موجود ہیں۔ ناصر کے اشعار میں سے ایک بڑی تعداد انہی دو علامتوں کی حامل ہے۔ جن میں خوبصورت اشعار کی کمی نہیں۔ فراق اور ناصر کے ہاں رات کا پس منظر مختلف ہے، مگر دونوں کے ہاں یہ موضوع موجود ہے۔ یہاں ناصر اور فراق کا موازنہ مقصود نہیں، اس لیے یہاں صرف ناصر کے چند اشعار کو بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔ جن میں رات اور یاد کا حوالہ موجود ہے۔

رات:

سو گئے لوگ اس حویلی کے ایک کھڑکی مگر کھلی ہے ابھی
تم تو یارو ابھی سے اٹھ بیٹھے شہر میں رات جاگتی ہے ابھی

رات کتنی گزر گئی، لیکن اتنی ہمت نہیں کہ گھر جائیں
رین اندھیری ہے اور کنارہ دور چاند نکلے تو پار اتر جائیں

یاد:

دفعتًہ دل میں کسی یاد نے لی انگڑائی اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی
آج کھلنے ہی کو تھا درد محبت کا بھرم وہ تو کہیے کہ اچانک ہی تری یاد آئی

پھر ساون رت کی پون چلی تم یاد آئے پھر پتوں کی پازیب بجی تم یاد آئے
پھر کونجیں بولیں گھاس کے ہرے سمندر میں
رت آئی پیلے پھولوں کی تم یاد آئے

ان موضوعات کا پس منظر ہمیں ناصر کی زندگی میں ملتا ہے۔ ناصر دیر تک رات کو جاگا کرتے تھے اور رات کو دیر تک سڑکوں پہ پھرا کرتے تھے، اس لیے یہ شعر ان کی زندگی سے خود رو پودے کی طرح اُگے:

رات کو باتیں کرتی ہے خاموشی تصویروں کی
رات گئے تیری یادیں جیسے بارش تیروں کی

وہ میکدے کو جگانے والا وہ رات کی نیند اڑانے والا
یہ آج کیا اس کے جی میں آئی کہ شام ہوتے ہی گھر گیا وہ
وہ رات کا بے نوا مسافر، وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر
تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا، پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

ناصر رات کا مسافر تھا اور رات کی خاموشی اس سے ہمکلامی کا شرف پاتی تھی۔

(۲) ناصر کو ہجرت کے کرب سے گزرنا پڑا تھا۔ ہجرت کا المیہ دو گونہ تھا۔ ایک تھ

بچھڑنے کا غم اور دوسرا اپنی امیدوں، آسوں اور آرزوؤں کو نہ پا سکنے کا غم — یہ دونوں غم مل کر ایک طرف یاد کے حوالے سے اس کی شاعری کا حصہ بنے۔ یاد جو تنہائی کی سب سے بڑی نعمت ہے یاد جو رات کے لمحے میں انسان کی رفیق ہے۔ جو انسان کے باطن میں دبے ہیرے کی مانند ہے۔ ناصر کے ہاں یاد کے یہ تینوں حوالے موجود ہیں۔

ناصر کے ہاں ہجرت نے راستے منزل، سفر اور ہمسفر کی علامتوں کو پیدا کیا ہے — اُن کی ایک مشہور غزل کے دو شعروں میں یہ ساری علامتیں موجود ہیں:

بس ایک منزل ہے بوالہوس کی ہزار رستے ہیں اہلِ دل کے
یہی تو ہے فرق مجھ میں اُس میں گزر گیا میں ٹھہر گیا وہ
شکستہ پا راہ میں کھڑا ہوں گئے دنوں کو بلا رہا ہوں!
جو قافلہ میرا ہمسفر تھا، مثالِ گردِ سفر گیا وہ

ناصر کے ہاں جدید انسان ملتا ہے، جو شک اور یقین کے درمیان ہے۔ یہ جدید انسان ہمیں فراق کے ہاں بھی ملتا ہے۔ بہر حال ناصر کا یہ جدید انسان شک اور یقین کے درمیان عجیب روگ میں مبتلا کھڑا ہے:

اپنی لہر ہے اپنا روگ دریا ہوں اور پیاسا ہوں

ناصر کے ہاں فرد کی تنہائی کا مسئلہ بھی بہت شدت سے موجود ہے۔ فرد جو وجود کی سطح پر اپنے بچاؤ کا جتن کر رہا ہے۔ آدمی میلے میں اکیلا ہو گیا ہے آشوبِ تنہائی ناصر کے ہاں اکثر ایک سوالیہ چھوڑ گیا ہے:

ہر کوئی اپنے غم میں ہے مصروف
کس کو درد آشنا کہے کوئی
میں ہوں رات کا ایک بجا ہے
خالی رستا بول رہا ہے
ساری بستی سو گئی ناصر
تو اب تک کیوں جاگ رہا ہے

ناصر کے ہاں شاعر (TYPE) نہیں بنا، ایک شخص رہا ہے اس حیثیت سے اُس کے کئی مسائل ہیں۔ ذاتی، افراد کے ...

دوسرا فرد بھی ہے یعنی محبوب اور بستی کے لوگ بھی ہیں اور شہر بھی ہے جو کہ اپنے تمام منفی اور مثبت حوالوں سمیت موجود ہے۔ اس کے ہاں شہر محبوب کے حوالے سے مفہوم بھی پاتا ہے اور یہ آزادانہ طور پر بھی اپنا وجود رکھتا ہے:

وہیں پھرتا ہوں میں بھی خاک بسر
اس بھرے شہر میں ہے ایک گلی

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا، میں باہر جاؤں کس کے لیے
جس دھوپ کی دل میں ٹھنڈک تھی وہ دھوپ اسی کے ساتھ گئی
ان جلتی بلتی گلیوں میں اب خاک اڑاؤں کس کے لیے

اڑ رہے ہیں شہر میں پتنگ رنگ رنگ — جگمگا اٹھا گگن بسنت آ گئی
موہنے لبھانے والے پیارے پیارے لوگ — دیکھنا چمن چمن بسنت آ گئی

ناصر کے ہاں زندگی کے جدید و قدیم مظاہر دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ یہاں کوئل، چڑیاں، درخت، پھول، گھاس، تارے ناصر کے شعروں میں موجود ہیں۔ وہیں ریل، سیٹی، سٹیشن بھی ان کے اشعار میں موجود ہیں۔ یہی جدید غزل کی پہچان ہے۔ ناصر نے نئے لفظوں کو اور نئی علامتوں کو غزل میں اس طرح باندھا ہے کہ یہ غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گئے ہیں:

آنگن میں پھر چڑیاں بولیں — تو اب سو کر اٹھا ہوگا

سب اپنے گھروں میں لمبی تان کے سوتے ہیں
اور دور کہیں کوئل کی صدا کچھ کہتی ہے
جب صبح کو چڑیاں باری باری بولتی ہیں
کوئی نامانوس اداس نوا کچھ کہتی ہے
جب رات کو تارے باری باری جاگتے ہیں
کوئی ڈوبے ہوئے تاروں کی ندا کچھ کہتی ہے

ریل کی گہری سیٹی سن کر — رات کا جنگل گونجا ہوگا
شہر کے خالی اسٹیشن پر — کوئی مسافر اترا ہوگا

(۱)

ناصر کے ہاں فراق کی طرح محبوب کی انسانی حیثیت برقرار رہتی ہے۔ محبوب ایک (TYPE) نہیں ہے بلکہ انسان ہے، جس کے ہاں انسانی مسائل ہیں وہ عام انسانوں کی طرح بعض مجبوریاں بھی رکھتا ہے اور عام انسانوں کی طرح بے وفائی کا مرتکب بھی ہوتا ہے۔ ناصر غالب جیسا عاشق نہیں کہ محبوب کو خدا کے حوالے بھی نہ کر سکے۔ اس کا محبوب دوسروں کو خط لکھتے ہوئے بھی ناصر سے ہم رشتہ رہتا ہے:

مرے چومے ہوئے ہاتھوں سے — اوروں کو خط لکھتا ہوگا

ناصر کے ہاں محبوب کی جسمانی حیثیت کی مجبوریاں موجود ہیں۔ وہ محبوب کی اس اعلیٰ سطح پر نہیں پہنچا، جہاں وہ انسان نہ رہے وہ کبھی عاشق کے کاندھے پہ ہاتھ رکھ کر اس کا ہمسفر بھی بن جاتا ہے اور کبھی بے وفائی کا مرتکب بھی ہوتا ہے:

بھیگ چلیں اب رات کی پلکیں — تو اب تھک کر سویا ہوگا

ایک سمے ترا پھول سا نازک ہاتھ تھا میرے شانوں پر

ایک یہ وقت کہ میں تنہا اور دُکھ کے کانٹوں کا جنگل

(۲)

ناصر کے ہاں محبوب اور عاشق ایک ہی سطح کے انسان ہیں۔ دونوں کے رویے ایک سے ہیں دونوں بے وفائی بھی کر سکتے ہیں اور پیار بھی کر سکتے ہیں۔ وفا کی روایتی صورت عاشق کے ہاں بھی نہیں ملتی۔ ناصر کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

جدا ہوئے ہیں بہت لوگ ایک تم بھی سہی — اب اتنی بات پہ کیا زندگی حرام کریں

یہ کیا کہ ایک طور سے گزرے تمام عمر — جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو

نیتِ شوق بھر نہ جائے کہیں — تو بھی دل سے اُتر نہ جائے کہیں

مجھ سے آنکھ ملائے کون — میں تیرا آئینہ ہوں

تو ہے اور بے خواب دریچے — میں ہوں اور سنسان گلی

آج تو وہ بھی کچھ خاموش سا تھا — میں نے بھی اُس سے کوئی بات نہ کی

ایک دم اس کے ہونٹ چوم لیے — یہ مجھے بیٹھے بیٹھے کیا سوجھی

ایک دم اسکا ہاتھ چھوڑ دیا — جانے کیا بات درمیان آئی

ناصر کے ہاں ایک کمی کا احساس خاص طور پہ کھٹکتا ہے کہ اس کے ہاں محبوب زیادہ متحرک شخصیت نہیں ہے علاوہ اس کے ہاں ایک ہی قسم کا محبوب ملتا ہے محبوب کی وہ صورت جو

ہمیں تاثیر کے ہاں ملتی ہے، ناصر کے ہاں نہیں جو مجلسوں میں تو ہنس بول لیتا ہے۔ مگر اس سے آگے بڑھنے کے لیے تیار نہیں۔ ویسے بھی ناصر کا عشق کچی عمر کا عشق لگتا ہے۔ پختہ عمر کا عشق ناصر کو نصیب نہ ہو سکا۔

کچی عمریا کچے رنگ ہنس مکھ بھولے بھالے پھول

دیارِ دل کی رات میں چراغ سا جلا گیا
ملا نہیں تو کیا ہوا، وہ شکل تو دکھا گیا
وہ دوستی تو خیر اب نصیبِ دشمناں ہوئی
وہ چھوٹی چھوٹی رنجشوں کا لطف بھی چلا گیا

کچی عمر کے عشق کی مجبوری ہے کہ اس کی زیادہ سطحیں نہیں ہوتیں۔ اس صورت میں انسانی نفسیات کے بے شمار گوشے پوشیدہ رہتے ہیں۔ عاشق کو محبوبہ کی نفسیات سمجھنے کی نہ ضرورت ہوتی ہے نہ مہلت۔ اس طرح انسانی شخصیت کے اسرار اس کے لیے پوشیدہ ہی رہتے ہیں اور یہ ناصر کے لیے پوشیدہ ہی رہے، بے نقاب نہ ہو سکے، اور ناصر کے ہاں ابھرے شعروں کی بھرمار ہو گئی۔ اسی لیے ناصر کے ہاں فکر کی اعلیٰ سطح دریافت نہ ہو سکی۔

(6) ناصر کے ہاں سیاسی صورتِ حال بھی ملتی ہے، ناصر کا دور جبر کا دور تھا۔ یہ جبر سیاسی بھی تھا، سماجی بھی اور معاشرتی بھی۔ ناصر نے جبر کی مختلف صورتوں کو بیان کیا ہے مگر کہیں بھی آواز کو زیادہ بلند نہیں کیا۔ اس میں ان کا دھیما لہجہ برقرار رہا ہے۔ انہوں نے کہیں بھی لاؤڈ سپیکر میں بولنے کی کوشش نہیں کی:

جنہیں زندگی کا شعور تھا، انہیں بے زری نے بجھا دیا
جو گراں تھے سینۂ خاک پر وہی بن کے بیٹھے ہیں معتبر

دم گھٹا جاتا ہے افسردہ دلی سے، یارو
کوئی افواہ ہی پھیلاؤ کہ کچھ رات کٹے

چند گھرانوں نے مل جل کر کتنے گھروں کا حق چھینا ہے
باہر کی مٹی کے بدلے گھر کا سونا بیچ دیا ہے

(7) ناصر نے ۱۹۷۱ء کے المیۂ مشرقی پاکستان کو بھی بڑے کرب کے ساتھ محسوس کیا ہے یہ کرب ان کی چند غزلوں میں ڈھل گیا، خصوصاً وہ غزلیں جن کے مطلع ہیں:

دلیں سبز تھیلوں کا یہ سفر ہے میلوں کا

دُھواں سا ہے جو یہ آکاش کے کنارے پر
لگی ہے آگ کہیں رات سے کنارے پر

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے
وہ کشتیاں چلانے والے کیا ہوئے

یہ بھی ایک المیہ ہے کہ سقوط ڈھاکہ ہمارے ادب کا موضوع نہ بن سکا، اس لیئے یہ غنیمت ہے کہ ناصر کے ہاں یہ موضوع موجود ملتا ہے۔

ناصر کے ہاں مسلسل غزل کا تجربہ بھی موجود ہے۔۔۔ اس کی اکثر غزلوں میں ایک بنیادی خیال مختلف حوالوں سے ایک غزل میں موجود ہے۔ مسلسل غزل کی بہترین مثال وہ غزل ہے جس کا مطلع ہے:

جرمِ انکار کی سزا ہی دے
میرے حق میں بھی کچھ سنا ہی دے

دیپ "دیوان" کی بہت سی غزلوں کو غزلِ مسلسل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ناصر کے ہاں بھرتی کے اشعار بھی موجود ہیں، جو جدید دور کی بے معنویت کا فطری نتیجہ ہے مثلاً:

تُو بتا کیا تجھے ثواب ملا خیر میں نے تو رات کاٹ ہی لی
آ بھی جا میرے دل کے صدر نشیں کب سے خالی پڑی ہے یہ کرسی۔
سونا جسم سفید قمیص! گورے ہاتھ سنہرے پھول
جیسا بدن ویسا ہی لباس جیسی مٹی ویسے پھول

بہرحال ناصر نے اُداسی کو تہذیب بنا دیا۔ یہی اُس کا کارنامہ ہے۔ اُداسی ہماری زندگی کے کرب کا نتیجہ ہے۔ اُداسی ہر دور کے سدھارتھ کا مقدر رہی ہے، صرف ہمدردانہ جذبہ درکار ہے اُسی سے ناصر کی شاعری کا مزاج متعین ہوتا ہے۔ ناصر کی اُداسی اس کا ذاتی تجربہ نہیں رہی تہذیب کا مزاج بن گئی ہے:

یُوں تو شبنم بھی ہے دریا یُوں تو دریا بھی پیاسا ہے

ناصر کی شاعری کا ایک حوالہ اساطیر اور داستانوں سے کسب فیض کا حوالہ ہے۔ اس کے ہاں داستانوی اور اساطیری علامتیں بھی موجود ہیں جو شعر کو بہت سے معنی دے دیتی ہیں:

آج کی رات نہ سونا یارو آج ہم ساتواں در کھولیں گے

سیرۃ النبیؐ ـــــ ایک مطالعہ

علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء - ۱۹۱۴ء) کی عظیم تصنیف سیرۃ النبیؐ ۱۳۳۶ھ میں لکھی گئی۔ یہ علامہ شبلی کی ہی نہیں اردو کی چند اہم تصانیف میں شامل ہونے کے قابل ہے۔ اس پر تنقید و تبصرہ سے پہلے سیرت کے بارے میں چند بنیادی باتوں کا تذکرہ بے جا نہ ہوگا سیرت کیا ہے؟ لغات میں اس کا معنی طریقہ اور راستہ ہے مگر اصطلاح میں یہ لفظ حضور اکرمؐ کے حالات و افکار اور تعلیمات کے مجموعے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

فقہا و محدثین کے ہاں سیرت مغازی اور جہاد کے معنوں میں مستعمل ہے۔ اسی لیے ابتدائی سیرت نگاروں نے سیرت پر جو کتب تحریر کیں۔ اُن میں غزوات کا ذکر زیادہ کیا گیا۔ بعد میں یہ فن غزوات کے لیے مخصوص نہ رہا۔ بلکہ اس میں حضور اکرمؐ کی زندگی کے دوسرے پہلو بھی شامل ہو گئے۔ ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حدیث اور سیرت میں کیا فرق ہے؟ حدیث میں تین باتوں کا تذکرہ ملتا ہے کہ حضور اکرمؐ نے کیا کیا؟ کیا فرمایا اور آپؐ کے سامنے کیا ہوا؟

سیرت میں بھی انہی تین باتوں کا ذکر ملتا ہے۔ مگر فرق یہ ہوتا ہے کہ محدثین کے مدنظر احکام و مسائل معلوم کرنا ہوتا ہے اور سیرت نگار کا موضوع آپؐ کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو جاننا ہوتا ہے۔ محدثین کے نزدیک آپؐ کے اقوال و افعال بنیادی اہمیت رکھتے ہیں اور سیرت نگار کے نزدیک آپؐ کی ذاتِ اقدس۔ موضوع کے اس فرق کے علاوہ دوسرا فرق طریقِ کار میں ہوتا ہے۔ حدیث کے لیے چھان پھٹک اور جرح و تنقید کے اصول سخت ہیں جبکہ سیرت میں ایسا نہیں ہے۔ ان دو باتوں کے فرق کے علاوہ ایک فرق واقعات کے بارے میں بھی ملتا ہے۔ یہاں حدیث اور سیرت کی کتابوں میں اختلاف ~~بعض~~ تضاد ملتا ہے۔ مثلاً غزوۂ ذات الرقاع مشہور غزوہ ہے اکثر

سیرت نگاروں کی رائے میں یہ فتح خیبر سے پہلا واقع ہوا جبکہ محدثین اسے فتح خیبر کے بعد کا واقعہ مانتے ہیں۔ ایک مشہور سیرت نگار دمیاطی سیرت نگاروں کے اتفاق کو صحیحین کی روایت پر ترجیح دیتے ہیں۔ ہمیں تفصیلی مطالعے کے نتیجے میں محدثین اور سیرت نگاروں کے مابین واقعات کے بیان میں بے شمار اختلافات اور کئی تضادات نظر آتے ہیں۔ اس اختلاف کا حل کیا ہے؟ کیا ایک کو درست اور دوسری کو غلط قرار دے دیا جائے یا کوئی دوسرا اصول اپنایا جا سکتا ہے۔ محدثین نے متضاد اور متخالف احادیث کے بارے میں تین طریقے اپنائے ہیں:

(۱) مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی۔

(۲) صحیح اور سقیم میں امتیاز پیدا کر کے ایک کو ترجیح دی۔

(۳) تقدیم اور تاخیر کا تعین کر کے ایک کو دوسری کا ناسخ قرار دیا۔

تطبیق، ترجیح اور تنسیخ کے یہی تینوں طریقے ہمیں کتب سیرت میں بھی عام ملتے ہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ سیرت نگاری کی ابتداء کب ہوئی؟

عمرؒ ابن عبدالعزیزؒ کے دور میں سیرت کے مضامین پڑھانے کا آغاز ہوا۔ اُن کے دور میں اس فن کو فروغ ہوا تو صاحب قلم علماء نے اس فن میں تصنیف و تالیف کا آغاز کیا۔ حضرت عمر بن عبدالعزیز سے قبل حدیث و سیرت کا بیشتر سرمایہ سینہ بسینہ منتقل ہوتا رہا تھا۔

سیرت نگاری کی ابتداء ہی میں بعض ایسے اہل قلم سامنے آئے جن کے بارے میں محدثین پسندیدہ رائے نہ رکھتے تھے اور بعض مصنف خود بھی غیر محتاط تھے۔ ان مصنفین کے بارے میں متضاد آراء سامنے آئیں، مثلاً ابتدائی سیرت نگاروں میں سے محمد بن اسحاق کو امام احمد بن حنبل نے غیر ثقہ قرار دیا کیونکہ یہ یہود و نصاریٰ سے روایتیں نقل کرنے میں محتاط نہیں تھے۔ مگر امام بخاری نے غزوات اور قراءت خلف الامام میں ان سے روایات نقل کی ہیں۔ سیرت نگاری کے سلسلے میں دوسرا اہم نام عمر ابن الواقدی کا ہے۔ ان کو حدیث کے معاملے میں غیر معتبر سمجھا جاتا ہے مگر سیرت نگاری کے معاملے میں ابن کثیر نے بھی ان کی تعریف کی ہے

کے بارے میں رائے اچھی نہیں ہے

اردو میں سیرت نگاری کی ابتداء ترجموں سے ہوئی۔ سب سے پہلے شیخ عبدالحق محدث دہلوی کی کتاب "مدارج النبوت" کا اردو ترجمہ ہوا۔ پھر شاہ ولی اللہ کی "سرور المحزون" کا ترجمہ ہوا۔ پھر "شمائل ترمذی" کا اردو ترجمہ سامنے آیا۔ پھر تراجم کے ساتھ مستقل تصانیف کا سلسلہ شروع ہوا اور سیرت پر وقیع ذخیرہ جمع ہو گیا۔

اب سیرت کے بارے میں تیسرا سوال زیر بحث لایا جانا ضروری ہے اور وہ ہے کہ سیرت لکھنے کی ضرورت کیا ہے؟

(۱) مسلمان حضور اکرمؐ کی ذات اقدس سے والہانہ لگاؤ رکھتے ہیں۔ اس لگاؤ کا لازمی نتیجہ ہے کہ مسلمان حضور اکرمؐ کی مقدس زندگی کا مطالعہ کرتے ہیں۔

(۲) اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ (اور ہم نے آپ کا ذکر بلند کر دیا) یہ خداوند قدوس کے اس وعدے کی عملی تعبیر بھی ہے۔

(۳) قرآن مجید کا فرمان ہے: من یطع الرسول فقد اطاع اللہ (جس نے رسول کریم کی اطاعت کی، پس اس نے اللہ کی اطاعت کی) اس لیے ضروری ہے کہ حضور اکرمؐ کی ذات اقدس کے بارے میں پہچان پیدا کی جائے۔

(۴) سیرت کی علم الکلام کے نقطۂ نظر سے بھی خصوصی اہمیت ہے۔ ایمان کے لیے اللہ تعالیٰ پر ایمان لانے کے ساتھ ساتھ، اللہ تعالیٰ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم پر بھی ایمان لانا ضروری ہے۔ سیرت ایمان بالرسول کو عقلی اور تاریخی جواز مہیا کرتی ہے۔

(۵) مستشرقین اور مخالفین اسلام نے حضور اکرمؐ کی حیات طیبہ پر بعض نار وا الزامات عاید کر کے اسلام کی بنیاد کو منہدم کرنے کی کوشش کی، اس کے لیے ضروری ہے کہ سیرت پر صحیح کتب سامنے آئیں تاکہ اُن کا ازالہ ممکن ہو سکے

دراصل مستشرقین اور مخالفین میں سے بعض بغض و عناد کے نقطۂ نظر سے سیرت کی کتب کا مطالعہ کر کے اپنے نقطۂ نظر کے موافق مواد ایک خاص زاویے سے جمع کر دیتے ہیں۔ دوسرے جنہیں غیر جانبداری کا دعویٰ ہے، وہ بھی اُس انداز میں سیرت نہیں لکھ سکتے، جس انداز میں ایک مسلمان لکھ سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے

یہ ہیں:

(۱) غیر مسلم سیرت النبیؐ کے بنیادی مآخذ قرآن و حدیث کو چنداں اہم نہیں سمجھتے۔ اُن کا سارا انحصار کتب سیرت پہ ہوتا ہے۔

(۲) محدثین نے راویوں کے سچے اور جھوٹے ہونے کے بارے میں اسماء الرجال کے نام سے ایک عظیم فن کی بنیاد رکھی اور ایک مستشرق سپرنگر کے قول کے مطابق اسماء الرجال کی کتابوں میں دس لاکھ راویوں کے حالات ملتے ہیں۔ غیر مسلم سیرت نگار ان اُصولوں سے ہرگز اعتنا نہیں کرتے۔

(۳) غیر مسلم سیرت نگار حضور اکرمؐ کو نبی اور رسول نہ ماننے کی وجہ سے آپ کے اعمال و افعال کو خدائی احکام کے تناظر میں دیکھنے کی بجائے شخصی میلانات کے حوالے سے جانچنے کی کوشش کرتے ہیں اور ایسی روایات نقل کرنے سے گریز نہیں کرتے، جو واقعہ کے لحاظ سے غلط ہوں مگر اس مخصوص صورتِ حال میں ایسا ہونا ممکن ہو۔

اب شبلی نعمانی کی "سیرت النبیؐ" کا مطالعہ پیش کیا جاتا ہے کہ شبلی سیرت نگاری کی مشکلات سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے اور انہوں نے سیرت کی ضروریات کو کس حد تک پورا کیا؟

شبلی نعمانی کتاب کے سرنامہ پہ لکھتے ہیں:

"ایک گدائے بے نوا شہنشاہِ کونین کے دربار میں خلوصِ عقیدت کی نذر لے کر آیا ہے

ز چشمم آستین بردار و گوہر را تماشا کن

شبلی"

(سیرت النبی۔ صفحہ: ۱۱)

گویا ابتدا، عقیدت اور عقیدے سے ہو رہی ہے۔ اب آگے دیکھنا چاہیئے کہ شبلی کیا کہتے ہیں۔ سرنامہ سے آگے مقدمہ (۱) ہے، جو ۹۸ صفحات پہ محیط ہے۔ اس میں شبلی نے مندرجہ ذیل موضوعات پہ روشنی ڈالی ہے۔

(۱) سیرت نبوی کی تالیف کی ضرورت۔

(۲) فن سیرت کی ابتداء اور تحریری سرمایہ۔

(۳) مغازی۔

(۴) تصنیف و تالیف کی ابتداء سلطنت کی وجہ سے ہوئی۔

(۵) مغازی پر خاص توجہ۔

(۶) صحت مآخذ۔

(۷) درایت کی ابتداء

(۸) تبصرہ

(۹) یورپین تصنیفات سیرۃ پہ تبصرہ۔

اس کے بعد مقدمہ (۲) ہے، جس میں تاریخ عرب قبل از اسلام پر بحث کی گئی ہے۔

علامہ شبلی نے مقدمہ (۱) میں فن سیرت کی ابتداء و ارتقا کی تفصیل بیان کرنے کے بعد ایک تفصیلی تبصرے میں سیرت نگاروں کے روایت اور درایت کے اصولوں کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ آخر میں انہوں نے نتائج بحث کو سمیٹتے ہوئے لکھا ہے:

"(۱) سب سے پہلے واقعہ کی تلاش قرآن مجید میں پھر احادیث صحیحہ میں پھر عام احادیث میں کرنی چاہیئے۔ اگر نہ ملے تو روایات سیرت کی طرف توجہ کی جائے۔

(۲) کتب سیرت ~~محتاج~~ تنقیح ہیں۔ اور ان کے روایات و اسناد کی تنقید لازم ہے۔

(۳) سیرت کی روایتیں باعتبار پایۂ صحت، احادیث کی روایتوں سے فروتر ہیں، اس لیئے بصورت اختلاف احادیث کی روایات کو ہمیشہ ترجیح دی جائے گی۔

(۴) بصورت اختلاف روایات احادیث رواۃ ارباب فقہ و ہوش کی روایات کو دوسروں پر ترجیح ہوگی۔

(۵) سیرت کے واقعات میں سلسلۂ علت و معلول کی تلاش نہایت ضروری ہے۔

(۶) نوعیت واقعہ کے لحاظ سے شہادت کا معیار قائم کرنا چاہیئے۔

(۷) روایت میں اصل واقعہ کس قدر ہے؟ اور راوی کی ذاتی رائے و فہم کا کس قدر جزو شامل ہے؟

(۸) اسباب خارجی کا کس قدر اثر ہے؟

(۹) جو روایت عام وجوہ عقلی، مشاہدۂ عام اصولِ مسلمہ اور قرائنِ حال کے خلاف ہوگی لائق حجت نہ ہوگی۔

(۱۰) اہم موضوع پر مختلف روایات کی تطبیق و جمع سے اس کی تسلی کر لینی چاہیئے کہ راوی سے ادائے مفہوم میں تو غلطی نہیں ہوئی ہے

(۱۱) روایات احاد کو موضوع کی اہمیت اور قرائن حال کی مطابقت کے لحاظ سے قبول کر لینا چاہیئے۔"

(سیرۃ النبی، صفحہ: ۸۰)

مسلمانوں کی سیرۃ نگاری کے بعد علامہ شبلی نے یورپین مصنفین کی سیرت نگاری کا جائزہ لیا ہے اور اس کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے کہ انہوں نے کہاں کہاں ٹھوکریں کھائی ہیں۔ آخر میں یورپین مصنفین کے مشترک غلطیوں کی فہرست یوں پیش کی ہے:

"(۱) آنحضور (صلی اللہ علیہ وسلم) کی زندگی مکہ معظمہ تک پیغمبرانہ زندگی ہے، لیکن مدینہ جا کر جب زور و قوت حاصل ہوتی ہے، تو دفعتہً پیغمبری بادشاہی سے بدل جاتی ہے اور اس کے جو لوازم ہیں، یعنی لشکر کشی، قتل، انتقام خونریزی، خود بخود پیدا ہو جاتے ہیں۔

(۲) کثرت ازدواج اور میلان الی النساء۔

(۳) مذہب کی اشاعت جبر اور زور سے۔

(۴) لونڈی غلام بنانے کی اجازت اور اس پر عمل۔

(۵) دنیاداروں کی سی حکمت عملی اور بہانہ جوئی۔"

(صفحہ: ۹۴، ۹۵)

یہ وہ سوالات ہیں، جو اس دور کے تمام متکلمین کے ہاں زیر بحث ملتے ہیں۔ سر سید، مولوی چراغ علی اور سید امیر علی نے ان سوالوں پر بحث کی اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی۔ ان سب مصنفین کے ہاں ان الزامات کی تردید ملتی ہے۔

خصوصاً پہلے، تیسرے اور چوتھے الزام کو رد کر کے انہوں نے اسلام کا دامن بچانے کی کوشش کی ہے۔ یہی نقطۂ نظر علامہ شبلی کے ہاں بھی ملتا ہے۔

مذکورہ تبصرہ کے بعد شبلی نے اُن اصولوں کا تذکرہ کیا ہے، جنھیں اس کتاب میں ملحوظ رکھا گیا ہے۔ علامہ شبلی لکھتے ہیں:

(۱) سب سے پہلے سیرت کے واقعات کے متعلق جو کچھ قرآن مجید میں مذکور ہے، اُن کو سب پر مقدم رکھا ہے، یہ قطعاً ثابت ہے کہ بہت سے واقعات کے متعلق خود قرآن مجید میں ایسی تصریحات یا اشارے موجود ہیں، جن سے اختلافی مباحث کا فیصلہ ہو جاتا ہے، لیکن لوگوں نے آیات قرآنی پر اچھی طرح نظر نہیں ڈالی، اس لئے وہ مباحث غیر منفصل رہ گئے۔

(۲) قرآن مجید کے بعد حدیث کا درجہ ہے، احادیث صحیحہ کے سامنے سیرت کی روایتیں نظر انداز کر دی ہیں، جو واقعات بخاری و مسلم وغیرہ میں مذکور ہیں، ان کے مقابلہ میں سیرت یا تاریخ کی روایت کی کوئی ضرورت نہیں۔ اربابِ سیر کو ایک بڑی غلطی یہ ہوئی کہ وہ واقعات کو کتب حدیث میں اُن موقعوں پر ڈھونڈھتے ہیں، جہاں عنوان اور مضمون کے لحاظ سے اس کو درج ہونا چاہیئے۔ جب اُن کو ان موقعوں پر کوئی روایت نہیں ملتی، تو وہ کم درجہ کی روایتوں کو لے لیتے ہیں، لیکن کتبِ حدیث میں ہر قسم کے نہایت تفصیلی واقعات ضمنی موقعوں پر روایت میں آجاتے ہیں، اس لئے اگر عام استقراء اور تفحّص سے کام لیا جائے، تو تمام اہم واقعات میں خود صحاح ستّہ کی روایتیں مل جاتی ہیں۔ ہماری اس کتاب کی بڑی خصوصیت یہی ہے کہ اکثر تفصیلی واقعات ہم نے حدیث کی کتابوں سے ڈھونڈ کر مہیا کئے، جو اہلِ سیر کی نظر سے بالکل اوجھل رہ گئے تھے۔

(۳) روزمرہ اور عام واقعات میں ابن سعد، ابن ہشام اور طبری کی عام روایتیں کافی خیال کی ہیں۔ لیکن جو واقعات کچھ بھی اہمیت رکھتے ہیں،

اُن کے متعلق تنقید اور تحقیق سے کام لیا ہے اور تا امکان کدوکاوش کی ہے، اس خاص ضرورت کے لیے ہم نے پہلا کام یہ کیا کہ ابن ہشام، ابن سعد اور طبری کے تمام رُواۃ کے نام الگ کر لیے، جن کی تعداد سینکڑوں سے متجاوز ہے، پھر اسماء الرجال کی کتابوں سے اُن کی جرح و تعدیل کا نقشہ تیار کر لیا کہ جس سلسلۂ روایت کی تحقیق مقصود ہو آسانی ہو جائے۔

(۴) جن فروگزاشتوں کی تفصیل اوپر گزر چکی ہے، جہاں تک ممکن تھا، ان کی اصلاح اور تلافی کی ہے۔" (صفحہ: ۹۵، ۹۶)

علامہ کی اس خود اختیار کردہ کٹھن راہ کو طے کرنا بہت مشکل تھا۔ مگر علامہ نے اسے عزم اور ہمت سے طے کیا۔ سیرۃ کا انتساب عقیدے اور عقیدت کا حوالہ لیے ہوئے ہے اور مقدمے کی یہ تفصیلات عقیدے اور تحقیق کی یکجائی کا منظر پیش کرتی ہیں۔ اب دیکھنا یہ چاہیے کہ آیا علامہ نے سیرۃ میں عقیدت اور عقیدے پر تحقیق کو قربان کر دیا ہے یا ان دونوں کو ساتھ ساتھ چلایا ہے۔ یہ بات تو بہر حال واضح ہے کہ وہ تحقیق پر عقیدے کو قربان کرنے کے لیے کبھی تیار نہ ہو سکتے تھے کیونکہ ان کے اصولِ تحقیق کا مرکز بھی تو عقیدہ ہی ہے۔

ظہورِ قدسی کا باب عقیدت کے اظہار کا خوبصورت نمونہ ہے۔ یہ ادب کا بھی ایک اعلیٰ ٹکڑا ہے۔ ظہورِ قدسی کے حوالے سے بہت سی روایات مشہور ہیں، جنہیں عقیدت نے پروان چڑھایا ہے مگر تحقیق نے ان کو رد کر دیا ہے۔ یہ روایات ظاہری طور پر غلط اور معنوی لحاظ سے درست ہیں۔ یعنی انہیں بطورِ استعارہ ماننے میں کوئی قباحت نہیں مگر انہیں امرِ واقعہ ماننا غلط ہے۔ علامہ نے ان روایا کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ارباب سیر اپنے محدود پیرایۂ بیان میں لکھتے ہیں کہ آج کی رات ایوانِ کسریٰ کے ۱۴ کنگرے گر گئے، آتشکدۂ فارس بجھ گیا، دریائے ساوہ خشک ہو گیا، لیکن سچ یہ ہے کہ ایوانِ کسریٰ کی نہیں بلکہ شانِ عجم، شوکتِ روم، اوجِ چین کے قصر ہائے فلک بوس گر پڑے، آتشکدۂ فارس نہیں بلکہ جحیمِ شر، آتشکدۂ کفر، آذرکدۂ گمرہی

سرد ہو کر رہ گئے، صنم خانوں میں خاک اڑنے لگی، بت کدے خاک میں مل گئے، شیرازۂ مجوسیت بکھر گیا، نصرانیت کے اوراقِ خزاں دیدہ ایک ایک کر کے جھڑ گئے۔" (صفحہ: ۱۵۹)

محولہ بالا اقتباس سیرۃ النبی کے مجموعی مزاج کی نمائندگی کرتا ہے۔ انہوں نے موضوع روایات کو امر واقعہ کے طور پر نہیں، استعارہ کے طور پر مانا ہے۔ اس طرح حقیقت اور مبالغہ کا اختلاف ختم ہو گیا۔ علامہ مبالغہ کرتے ہیں مگر ان کا مبالغہ استعارے کا لباس پہن لیتا ہے۔ اور حقیقت سے متضاد نہیں رہتا۔ اس مذکورہ اقتباس میں استعارے کی مدد سے ادبی حسن پیدا کیا گیا ہے اور فارسی تراکیب نے اس میں رنگینی پیدا کر دی ہے۔ استعارہ اور فارسی عربی تراکیب پوری کتاب میں موجود ہیں علامہ شبلی نے جس طرح حقیقت اور عقیدت کو ساتھ ساتھ رکھا ہے، وہیں واقعات اور عقیدے کو ساتھ ساتھ لائے ہیں، جہاں تحویلِ قبلہ کا واقعہ لکھا ہے، وہیں اس کا عقلی و نقلی جواز بھی پیش کیا ہے، جہاں غزوات کی تفصیل تلمبند کی ہے، وہیں ایک پورے باب میں اس کی عقلی و نقلی توجیہہ بھی پیش کی ہے۔ سیرت کے آخری باب کا عنوان ہی "غزوات پر دوبارہ نظر" ہے جو صفحہ ۵۱۹ سے صفحہ ۵۶۱ تک محیط ہے۔ اس باب میں انہوں نے غزواتِ نبوی کا تاریخی جواز پیش کیا ہے۔ اس کے لیے انہوں نے ابتداء میں عرب میں ہونے والی جنگوں کا منظر نامہ پیش کیا ہے۔ اور پھر اس پس منظر میں غزواتِ نبوی کی حقیقت بیان کی ہے۔

علامہ بنیادی طور پر مؤرخ ہیں۔ وہ اپنی سوانح عمریوں میں بھی سوانح نگار سے زیادہ مؤرخ نظر آتے ہیں۔ وہ ہر شخصیت کو اس کے دور کے تناظر میں دیکھتے ہیں۔ سیرت میں بھی وہ ایک مؤرخ کے طور پر موجود نظر آتے ہیں۔ انہوں نے حضور اکرم ﷺ سے پہلے اور ان کے دور کے عرب کی ایک جامع تصویر پیش کی ہے۔ اس تصویر میں حضور اکرم ﷺ کی عظمت کے نقوش نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔

علامہ شبلی کو سیرت لکھتے ہوئے ایک مشکل بھی تھی اور ایک آسانی بھی وہ یہ کہ حضور اکرم ﷺ کی زندگی کے بے شمار واقعات موجود ہیں۔ اس لیے سوانح نگار کے لئے آپ کی حیاتِ طیبہ کی جامع تصویر پیش کرنا کچھ ایسا مشکل بھی نہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ ان

واقعات میں صحیح اور غلط کی تلبیس ہو چکی ہے۔ اس لئے درست واقعات کا انتخاب واقعی ایک کٹھن مرحلہ ہے۔ مگر شبلی نے یہ کٹھن مرحلہ بہر حال طے کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے اصولِ تحقیق بڑے ٹھوس ہیں، جن کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے۔

علامہ شبلی نے سیرۃ النبیؐ میں بے شمار کلامی موضوعات کو چھیڑا ہے اور ایک متکلم کے فرائض احسن طریق پر انجام دیے ہیں۔ انہوں نے جدید تہذیب میں اسلام کی افادیت اور معنویت تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور اس میں کامیاب رہے ہیں۔

مختصر یہ کہ سیرۃ النبی حضورِ اقدسؐ کی حیاتِ طیبہ کا ایک بھرپور نقش ہے، جو اپنے خوبصورت اندازِ بیان کی وجہ سے نقشِ جمیل کہا جا سکتا ہے۔ اس میں واقعہ بھی ہے، اور واقعیت بھی، عقیدہ بھی ہے اور عقیدت بھی۔ یہی "سیرۃ النبیؐ" کی انفرادیت بھی ہے اور جواز بھی اور اسی میں اس کی عظمت کا راز ہے۔

چند ہم عصر ——— ایک مطالعہ

(۱) چند ہم عصر مولوی عبدالحق کے خاکوں کا مجموعہ ہے۔ اس میں چوبیس خاکے ہیں، جن میں سے پروفیسر مرزا حیرت والا مضمون مولوی صاحب کی تصنیف نہیں ترجمہ ہے۔ دیگر خاکوں میں سے (۲) کچھ تو مقدمے یا تبصرے ہیں۔ مثلاً "محسن الملک" "تذکرۂ محسن" کا مقدمہ ہے۔ "مولانا محمد علی مرحوم" "سیرت محمد علی" پر تبصرہ ہے۔ اور "شیخ غلام قادر گرامی" "دیوانِ گرامی" پر تبصرہ ہے۔ (۱) بعض خاکے مختلف شخصیات کی وفات پر مختصر تاثر کی حیثیت

دیکھتے ہیں۔ مثلاً حکیم امتیاز الدین، مولانا وحید الدین سلیم، ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری، عبدالرحمٰن صدیقی، ڈاکٹر محمد اقبال اور مولانا حسرت موہانی وغیرہم پر ان کے خاکے ان کی وفات پر مختصر تاثرات ہیں۔ مگر مولوی عبدالحق کی نظر اس قدر گہری تھی کہ انہوں نے ان مختصر تاثراتی مضامین کو اسمائے صنعت کی فہرست نہیں بننے دیا۔ اِن شخصیات کی نمایاں خصوصیات کو بڑے سلیقے اور بصیرت سے پیش کر دیا۔

(۵) اس مجموعے کا طویل ترین خاکہ سر سید احمد خاں کا ہے، جو ۱۲۱ صفحات پر مشتمل ہے۔ دیگر طویل خاکوں میں "مولوی چراغ علی"، "شمس العلماء ڈاکٹر سید علی بلگرامی" اور عماد الملکؒ کے خاکے ہیں۔

(۶) درمیانی ضخامت کے خاکوں میں "نور خان"، "خالدہ ادیب خانم"، "سر سید راس مسعود" وغیرہم کے خاکے ہیں۔ ان میں "سید محمود" کے خاکے کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے مگر اصلاً یہ ایک تقریر ہے جو اُن کی وفات پر کی گئی جبکہ مختصر ضخامت کے خاکوں میں "نام دیو مالی" پر خاکہ ایک مثال ہے۔

مجموعی طور پر مولوی صاحب کے خاکوں کے نمایاں اوصاف یہ ہیں:

(۱) مولوی صاحب سر سید احمد خاں کی تحریک کے آدمی تھے۔ اس تحریک میں کام کو بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ مولوی صاحب نے بھی مختلف افراد کے کاموں کو اس قدر اہمیت دی کہ افراد کے شخصی نقوش بہت کم نمایاں ہو سکے۔ اُن کے کارنامے اُن کے خیالات زیادہ واضح اور نمایاں ہو گئے جبکہ شخص کا نقش مدہم نظر آتا ہے۔

(۲) چند ہم عصر کے خاکوں میں بیشتر بڑے لوگوں کے خاکے ہیں جن کی عظمت سے عبدالحق متاثر تھے۔ یہ تاثر خاصا گہرا ہے اس لیے انہوں نے اپنے ممدوحین کی مداحی خوب ڈٹ کر کی ہے مگر اُن کی طبیعت میں ایک توازن ہے، اس لیے مداحی کی شدت کو متوازن کرنے کے لیے ممدوحین کی بعض خامیاں بھی گنوا دی ہیں۔

(۳) مولوی صاحب کا نقطۂ نظر ہمیشہ موضوعی یا ذاتی رہا ہے۔ اُن کے ہاں معروضیت کی کمی ہے، جو اعلیٰ ادب کی بنیادی صفت ہے۔ انہیں صرف اُس صفت سے پیار ہے، جسے وہ پسند کرتے ہیں۔ وہ اپنی پسندیدہ صفت کو ہی خیر خیال کرتے ہیں اور ناپسندیدہ صفات کو شر سمجھتے ہیں۔

(د) مولوی صاحب نے اشخاص کے کام اور ان کے نظریات کو بہت اہمیت دی ہے
نظریات میں شخص کی ذات بلاواسطہ نہیں بالواسطہ طور پر جھلکتی دکھائی دیتی ہے جبکہ
خاکہ نگاری براہِ راست مطالعہ و مشاہدہ کا تقاضا کرتی ہے۔

(ہ) مولوی صاحب نے اپنی شخصیت پر سے کہیں معاشرتی حیثیت کا خول اُتارنے
کی کوشش نہیں کی۔ ایسے ہی افرادِ خاکہ کو معاشرتی شخصیت کا چھلکا اُتار کر اندر سے
دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔

(و) مولوی عبدالحق ضابطے میں ڈھلے ہوئے شخص تھے۔ اُنھوں نے اکثر خاکے
کا غیر رسمی طریقِ کار اپنانے کی بجائے اپنے مزاج سے مجبور ہو کر سیرت نگاری کا رسمی انداز
اپنا لیا ہے، جس سے اُن کے فن کو اچھا خاصا نقصان پہنچا ہے۔

(ز) مولوی صاحب کی زبان ایسی نہیں جس سے بے تکلفی جھلکتی ہو۔ حالانکہ خاکہ نگاری
بے تکلفی کا تقاضا کرتی ہے مولوی صاحب کا متین اور سنجیدہ انداز سیرت نگاری کے لئے
تو موزوں ہے، خاکہ نگاری کے لیئے نہیں۔

مولوی صاحب سرسید کے مقلد تھے، جبکہ سرسید ہر قسم کی تقلید کو ناپسند کرتے تھے۔
مولوی صاحب سرسید کے اس نظریے میں بھی اُن کے مقلد تھے۔ اس لیے افرادِ خاکہ کے
شخص و کردار کے دونوں پہلو نمایاں کر دیتے ہیں۔

(ح) مولوی صاحب نے "چند ہم عصر" کے خاکوں میں اکثر اپنے مشاہدات کا تذکرہ کیا ہے
یہ تذکرہ ہی اُن کے خاکوں کا مثبت پہلو ہے۔

مولوی صاحب نے بعض افرادِ خاکہ کی شخصیت کی مدلل مداحی کے بعد بعض ایسی
خامیاں بیان کر دی ہیں کہ وہ افرادِ خاکہ بلندی پر کھڑے ہوئے بھی آدمی دکھائی
دیتے ہیں۔

اب "چند ہم عصر" کے خاکوں کا الگ الگ جائزہ لیا جاتا ہے۔

(۱) "سید محمود" مولوی صاحب کی ایک تقریر ہے۔ اس میں سید محمود کے کارناموں
ان کی شخصی عظمت، قابلیت اور دقیقہ رسی کی تحسین کی گئی ہے۔ اس میں سید محمود
کے اپنے والد سرسید احمد خاں سے معاونت کی بھی تعریف ملتی ہے۔ اس خاکے کی
اہم بات شہرت اور خلوت کے بارے میں سید محمود کی [illegible] ملتے ہیں [illegible]

اس میں محمود کو ایک فاصلے سے دیکھنے کی صورت نظر آتی ہے۔ مولوی عبدالحق سید محمود کے قریب نہیں جا سکے۔ انھوں نے پاسِ ادب کے سبب سے سید محمود کو ایک فاصلے سے ہی دیکھنے اور دکھانے کو مناسب سمجھا اور دیکھنا چاہے ایک فاصلے سے ہو، مشاہدے سے محروم نہیں رہتا اور یہی حال اس خاکے کا ہے۔

(۷) "مولوی چراغ علی" پر خاکے میں عبدالحق نے خاصی معلومات اکٹھی کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کے ابتدائی حالات مولوی محمد زکریا سے پوچھ کر جمع کر لیے۔ ایسے ہی اُن کی وفات پر اخباروں کے تبصرے اور مختلف شعراء کا کلام بھی جمع کر لیا ہے یہ سب کچھ سیرت نگاری کے نقطۂ نظر سے مفید سہی، خاکہ نگاری کے لیے قطعاً ناموزوں ہے۔ اس میں مولوی چراغ علی کے بارے میں بعض ایسے واقعات جمع کیے ہیں، جن سے اُن کے کردار کی عظمت کا نقش واضح ہو جاتا ہے مثلاً نواب وقار الامراء کو مولوی چراغ علی کا جُرأت مندانہ جواب، اُن کی شخصیت کا نقشِ جمیل ہے۔ ایسے ہی مولوی صاحب کی علم دوستی اور ذوقِ تحقیق کے سلسلے میں چند اچھی مثالیں بھی موجود ہیں۔ مولوی چراغ علی کی معلومات اور تصنیف کا میدان بہت وسیع تھا۔ اس کی تفصیل اس خاکے میں موجود ہے، جس سے بالواسطہ طور پر اُن کی ذہانت طباعی، وسعت مطالعہ، ذہن کی ہمہ گیری اور مسلسل محنت کا علم ہوتا ہے۔

"مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم" کے خاکے میں مولوی عبدالحق نے اُن کی محنت، خدمت بے نفسی اور ہمدردی کا تفصیل سے تذکرہ کیا ہے۔ مختصراً یہ بھی بیان کر دیا ہے کہ مولوی عزیز مرزا صاف گو تھے اور ہر بات منہ پر کہہ کر بہت سوں کو ناراض کر لیتے تھے۔ نیز ان میں کینہ مطلق نہ تھا۔ یہ ایک مختصر اور تاثراتی قسم کا مضمون ہے۔

(۸) "شمس العلماء ڈاکٹر مولوی سید علی بلگرامی" کے خاکے میں عبدالحق نے مولوی علی بلگرامی کی شخصیت اور خاندان کا تفصیل سے تذکرہ کیا ہے۔ اُن کی علمی خدمات پر بھی تفصیلی تبصرہ موجود ہے۔ اُن کی علم دوستی اور علم نوازی کی تفصیلات بھی کافی ہیں۔ مرحوم نسلاً شیعہ مسلک سے تعلق رکھتے تھے مگر قطعاً غیر متعصب تھے۔ اس سلسلے میں انھوں نے بہت سے واقعات بیان کیے ہیں، جن سے اُن کا متعصب نہ ہونا ثابت ہوتا ہے۔ اس خاکے میں مولوی صاحب کی اپنی بیوی سے محبت کا تذکرہ بھی ہے جس کے ذریعے فن کی نچی

زندگی کا ایک گوشہ بھی سامنے آگیا ہے۔ ایسے ہی مرحوم کی زندہ دلی کے ایک دو واقعات بھی مل جاتے ہیں۔ ایک درگاہ حضرت معین الدین اجمیری پہ اپنے آپ کو وہابی کہہ کر مجاوروں کی زد سے بچنا اور دوسرا کتاب کی جلد کو سؤر کے چمڑے کی جلد کہہ کر کتاب کو ایک عالم سے بچانا ہیں۔ آخر میں مرحوم کی متلون مزاجی اور حُبِ جاہ کا تذکرہ موجود ہے۔ ان چند حوالوں نے اس تحریر میں خاکہ نگاری کی چند خصوصیات پیدا کر دی ہیں۔

"خواجہ غلام الثقلین مرحوم" کے خاکے میں مولوی صاحب نے حسبِ عادت اُن کی محنت، لیاقت اور ذہانت کا تذکرہ کیا ہے۔ اُن سے ہونے والی بعض زیادتیوں کا ذکر کیا ہے اور ان کی بعض قومی خدمات کا اعتراف کیا ہے۔ مگر اس کی توجیہہ کرتے ہوئے اسے بھی ان کی عظمت اور خلوص کا نتیجہ گردانا ہے۔ اُن کا عمر کے آخری حصے میں کٹر مذہبی ہو جانے اور شیعیت کو مدارِ نجات خیال کرنے کا تذکرہ بھی موجود ہے مگر ان کی عادات و اطوار اور ان کی نجی زندگی کا حال کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ ویسے بھی یہ خاکہ زیادہ مفصل نہیں۔

"حکیم امتیاز الدین" پہ مولوی عبدالحق نے دو صفحات میں، جو تحریر پیش کی ہے۔ یہ ایک مرحوم کی وفات پہ ذکرِ خیر سے زیادہ نہیں۔ اُن کی بعض صفات کا اعتراف کیا ہے اور بس۔

"مولانا وحید الدین سلیم" پہ عبدالحق کا خاکہ اُن کی وفات پہ ایک تاثراتی مضمون ہے اس میں اُن کی قابلیت محنت اور وضعِ اصطلاحات میں ان کی خصوصی قابلیت کا تذکرہ ہے اس کے ساتھ ہی اُن کی ذاتی زندہ دلی کا ذکر ہے۔ یہی بات اسے خاکے کے قریب لے جاتی ہے

(۴) "گدڑی کا لال نور خاں" مولوی صاحب کا ایک کامیاب خاکہ ہے۔ اس میں ایک غیر معروف شخص کی خودداری، محنت اور ہنر مندی کا ذکر سلیقے سے کیا گیا ہے۔ ویسے تو اس مضمون میں ذات پر شخصیت غالب نظر آتی ہے۔ بہرحال اس خاکے میں شخصی کردار کے ہی مختلف پہلو زیرِ بحث آئے ہیں۔

"محسن الملک" کا خاکہ دراصل "تذکرۂ محسن" کا مقدمہ ہے اس میں اُن کی قابلیت محنت، اور علم دوستی کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے۔ انہوں نے محسن الملک کی قومی اور ملی خدمات کی بھی بھرپور تحسین کی ہے خصوصاً اُن کی شیوہ بیانی کا خصوصی طور پہ تذکرہ کیا ہے۔

(۵) "مولانا محمد علی مرحوم" مولانا محمد علی جوہر کا خاکہ ہے۔ اُن کی عظمت، حس قسم کی تھی

اس ؛ سے عبدالحق قطعاً متاثر نہ ہو سکتے تھے ۔ کیونکہ عبدالحق کا ذوق جداگانہ تھا۔ اس میں مولانا محمد علی کے معائب و محاسن کا تذکرہ اعتدال سے کیا ہے ۔ خصوصاً مولانا کا تلون اور اُن کی انتظامی امور میں عدم مہارت کو عبدالحق نے کھل کر بیان کیا ہے ۔ ویسے یہ "تبصرت محمد علی" پر تبصرہ ہے ۔

"دیوانِ گرامی" پر دو صفحات کا تبصرہ بھی بطور خاکے کے شامل کتاب ہے اس میں گرامی کا شعر و سخن میں مگن ہونا ۔ ٹھیٹھ پنجابی ہو کر فارسی میں بہت اچھے شعر کہنا ، ایسی باتیں ہیں جو بہت معروف ہیں ۔ عبدالحق نے یہی باتیں بیان کر دی ہیں ۔

⑥ "حالی" مولانا الطاف حسین حالی کا خاکہ ہے ، جس میں عبدالحق نے کسی قدر تفصیل سے کام لیا ہے ۔ اس میں حالی کی نیک نفسی ، فروتنی ، شرافت ، ہمدردی اور خلوص کا ذکر تفصیل سے کیا ہے ۔ مولانا حالی کی ذات ایسی تھی جو سراپا خلوص تھی ۔ وہ مرعوب نہیں کرتے تھے ۔ مگر بے حد متاثر کرتے تھے ۔ اس میں مولانا حالی کا اپنے بیمار ذہن نواسے سے حسنِ سلوک اُن کی شخصیت کو مثالی انسانوں میں شامل کر دیتا ہے ۔

⑦ "سر سید راس مسعود" کے خاکے میں عبدالحق نے راس مسعود کی قابلیت ، ذہانت ، خلوص اور خدمتِ قومی کے ساتھ ساتھ ان کے ذاتی فضائل اور خصائل پر اچھی روشنی ڈالی ہے اور بعض اچھی معلومات فراہم کی ہیں ۔ اس خاکے میں ضمناً سرسید مرحوم کے ایک دو واقعات سے سرسید مرحوم کی یہ فضیلت بھی سامنے آتی ہے کہ انہیں اپنے پوتے سے کس قدر محبت تھی ۔ سر راس مسعود کا مقابلے میں نہ ٹھہرنا اور نازک طبع ہونا جیسی ان کی بعض کمزوریوں پر بھی عبدالحق نے اچھی روشنی ڈالی ہے ۔

⑧ "میرن صاحب" غالب کے مشہور شاگرد میرن صاحب کا خاکہ ہے اس میں فنِ خاکہ نگاری کے بیشتر لوازم موجود ہیں ۔ ابتداء میں میرن صاحب اور غالب کے تعلق کا بیان مضمون کا انداز لیے ہوئے ہے ۔ مگر اس کا نصف آخر خاکہ نگاری کے اصولوں کے عین مطابق ہے ۔ میرن صاحب کی غالب سے عقیدت ، مہمان نوازی اور گفتگو کی تفصیل سے ایک زندہ اور جیتا جاگتا کردار اُبھرتا ہے ۔ میرن صاحب کی سوز خوانی اور مرثیہ خوانی کے بارے میں اُن کے نظریات وغیرہ بھی اُن کی شخصیت

کی مرقع نگاری کے لیے خاصے مفید ثابت ہوئے ہیں۔

(۹) "نام دیو ـــ مالی" ایک غریب مالی کا خاکہ ہے اور خاصا کامیاب خاکہ ہے۔ اس میں ایک عام آدمی کا کردار ہے مگر اس کی محنت، قابلیت اور خلوص نے اسے بڑے لوگوں کی صف میں جگہ دیدی ہے۔ اس خاکے میں شخصیت کے بارے میں اچھی معلومات ہیں، اور ایک شخصیت کا خوبصورت نقش سامنے آتا ہے۔

(۱۰) "سر سید احمد خاں" طویل ترین خاکہ ہے۔ یہ خاکہ ۱۲۱ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ خاکہ کم اور مضمون زیادہ ہے۔ اس میں سر سید کی زندہ دلی، خودداری اور اعتماد کے بعض واقعات ہمیں سر سید کی شخصیت کے بارے میں بعض معلومات فراہم کرتے ہیں بقیہ تمام طویل مضمون سر سید احمد خان کی خدمات کے بارے میں ہے۔ یہ خاکہ اس کتاب کا طویل ترین اور کمزور ترین خاکہ ہے۔

اس مضمون میں عبدالحق نے سر سید کی تعلیمی، تصنیفی، سیاسی اور لسانی خدمات کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے۔ سر سید نے یورپین لباس اور معاشرت کو کس طرح عام کیا اور اس کے لیے انہیں کس طرح انگریزوں کی مخالفت کا مقابلہ کرنا پڑا۔ ایسے ہی انہیں اردو کی حمایت میں کیا کچھ کرنا پڑا، اس کی خاصی تفصیل موجود ہے۔ بلکہ اردو کی حمایت کی تفصیل بیان کرتے ہوئے عبدالحق نے سر سید کو بیچ میں چھوڑ کر اردو کا ذکر شروع کر دیا ہے اور پھر کافی دیر کے بعد سر سید کو واپس لاتے ہیں۔

"ڈاکٹر محمد اقبال" ایک علم دوست پروفیسر، ڈاکٹر محمد اقبال کا تذکرہ ہے یہ ایک مختصر تاثراتی مضمون ہے۔ اس میں اُن کی علم دوستی کے بعض واقعات ہیں اس میں کام سامنے ہے اور شخصیت پس منظر میں رہ گئی ہے۔ بہر حال کام بھی بالواسطہ طور پر شخصیت کو متعارف کرا دیتا ہے۔

"مولانا حسرت موہانی" میں حسرت موہانی کی شکل کا مرقع بہت خوب ہے مگر بقیہ تمام مضمون شخصیت کی نہیں، ان کے کاموں کی تفصیل بیان کرتا ہے۔

"آہ عبدالرحمٰن صدیقی" میں عبدالرحمٰن صدیقی کی وفات پر عبدالحق نے اپنے افسوس کا اظہار کیا ہے اور ان کے فضائل کا اعتراف کیا ہے۔

"درویش پروفیسر" ... ایک انگریز پروفیسر ...

اُبھارا ہے۔ اس خاکے میں شخصیت اور علم یکجا ہو گئے ہیں۔

"ڈاکٹر بجنوری" مرحوم ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کا خاکہ ہے۔ یہ ڈاکٹر بجنوری کی وفات پر ایک مختصر تاثراتی مضمون سے زیادہ نہیں۔

"نواب عماد الملک" میں عبدالحق نے خاصی طوالت سے کام لیا ہے۔ اس میں عماد الملک مولوی سید حسین بلگرامی کی شخصیت اور کارناموں پر روشنی ڈالی ہے۔ ابتدا میں اُن کا انداز سیرت نگاری کا ہے۔ مگر آخری حصے میں انہوں نے خاکہ نگاری کے لوازم کو نبھانے کی کامیاب کوشش کی ہے اور شخصیت کے بارے میں اچھی تفصیلات مہیا کی ہیں۔ اُن کی شکل و صورت، لہجے اور لباس کا مرقع خاصی ہنرمندی سے کھینچا گیا ہے۔

"پروفیسر مرزا حیرت" والا مضمون اُن کی تصنیف نہیں ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ اس قدر سلیس اور رواں ہے کہ ترجمے کا گمان ہی نہیں ہوتا۔ یہ سوانحی اور تعارفی مضمون ہے اور فن خاکہ نگاری سے بہت کم لگاؤ رکھتا ہے۔

"خالدہ ادیب خانم" میں مولوی عبدالحق نے ترکی کی مشہور صاحب علم خاتون خالدہ ادیب خانم سے اپنی ملاقاتوں کی بہت اچھی تفصیلات مہیا کی ہے اور اُن کے افکار اور گفتار سے اُن کی شخصیت کا نقش اُبھارنے کی خاصی کامیاب کوشش کی ہے۔

مختصر یہ کہ "نور خان"، "حالی"، "میرن صاحب"، "نام دیو مالی" اور "سر سید احمد خاں" پر عبدالحق کے خاکے خاصے کامیاب ہیں۔ دوسرے مضامین میں بعض بہت اچھے ٹکڑے موجود ہیں۔ مولوی صاحب چونکہ کام سے بہت دلچسپی رکھتے تھے، اس لیے اُن کے نزدیک شخصیت سے زیادہ اہمیت کارنامے کو حاصل تھی۔ اسی لیے اُن کے ہاں شخصیت سے زیادہ کارنامے ہیں۔ اس لیے ہم شخصیت سے ذرا فاصلے پر ہی رہتے ہیں اور اس قرب سے محروم رہتے ہیں، جو خاکہ نگار قاری کو مہیا کرتا ہے۔ مولوی صاحب کی زبان بھی متانت کی حامل ہے اور شخصیت سے بے تکلف ہونے نہیں دیتی۔ مگر اُردو خاکہ نگاری کے ابتدائی دور کی تصنیف ہونے کے سبب اسے خاکہ نگاری میں ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔

زندگی —— ایک مطالعہ

رف :

چودھری افضل حق (۱۸۹۱ء — ۱۹۴۲ء) ایک پولیس آفیسر تھے، انہوں نے تحریک خلافت کے زمانے میں پولیس کی نوکری چھوڑ کر سیاست میں حصہ لیا۔ پھر مجلسِ احرار کی بنیاد رکھی اور اس کے صدر بھی رہے۔ سیاست میں حصہ لینے کی وجہ سے انہیں بارہا جیل جانا پڑا۔ مرض الوفات کی حالت میں بھی وہ جیل ہی میں تھے کہ ۱۹۴۱ء کو رہا کر دیے گئے اور ۲۸ جنوری ۱۹۴۲ء کو وہ قیدِ حیات سے بھی رہا ہو گئے۔

افضل حق نے زندگی گورکھپور جیل میں ۱۹۳۰ء میں لکھی۔ یہ ایک تمثیل (ALLEGORY) ہے۔ تمثیل کے پس منظر میں ہمیشہ مقصدیت موجود ہوتی ہے "زندگی" کا محرک بھی ایک مقصد ہے، اس مقصد کی تفصیل افضل حق یوں بیان کرتے ہیں:

"زندگی خیر الناس من ینفع الناس کی تفسیر ہے اور لوگوں میں زندگی کا شعور پیدا کرنے کی ایک سعی ہے۔ عزیزوں اور ہمسایوں کے حقوق کی نگہداشت کرنے اور خدمتِ خلق کے جذبے کو بروئے کار لانے کی ایک کوشش اور ایک کاوش ہے"

(دیباچہ زندگی، صفحہ: ۵)

زندگی ایک ایسی تمثیل ہے، جس میں تمثیل کا واحد متکلم عالمِ آخرت کی سیر کرتا ہے۔ جنتی اور دوزخی ارواح سے ملاقات کرتا ہے۔ اُن کی سرگزشت سنتا ہے۔ یہ موضوع شیخ اکبر ابن عربی کا بھی ہے اور ڈانٹے کی ڈیوائن کامیڈی کا بھی۔ علامہ اقبال کا جاوید نامہ بھی عالمِ بالا کی سیر ہے مگر زندگی کا محرک بالکل جداگانہ ہے۔ افضل حق لکھتے ہیں:

زندگی کی تصنیف کا محرک نہ تقابل کا خیال تھا، نہ کسی سے مسابقت مدنظر تھی۔ گورکھپور جیل میں میری قید کی تنہائیوں کا واحد مشغلہ یہی تصنیف تھی۔ اس کا ماخذ نہ ڈیوائنا کامیڈیا ہے، نہ ابن عربی کی کوئی تصنیف۔ تاہم یہ خیال اچھوتا نہیں بلکہ

تمام مذاہب کا یہ یکساں کارفرما اصول ہے کہ "جیسا کرو گے ویسا بھرو گے"!

(دیباچہ: زندگی، صفحہ: ۵)

زندگی کئی کہانیوں کا مجموعہ ہے جیسے کہانی کے واحد متکلم کی سرگزشت سے وحدت دینے کی کوشش کی گئی ہے مگر یہ الگ الگ کہانیوں اور مختلف تقاریر کا مجموعہ نظر آتی ہے۔ واحد متکلم کی سرگزشت یہ ہے کہ وہ عدلیہ میں حاکم ہے ایک محبوب اور وفاشعار بیوی کا خاوند ہے۔ ایک شخص خانِ دوراں' اُسے عشرت جہاں کے ہاں لے جاتا ہے عشرت جہاں سے عشق نے کنگال کر دیا، تو وہ رشوت لے کر بے گناہ کو پھانسی پہ لٹکا دیتا ہے۔ اس عشق کے دوران میں وہ دو بچوں کی تعلیم کے لیے دس ہزار کا عطیہ دینے کی نیکی بھی کر لیتا ہے۔ اس عالم لہو و لعب میں نشۂ شراب نوکری چھٹنے کا باعث بنتا ہے۔ پھر جب جیب خالی ہوتی ہے، تو عشرت جہاں کا در بند ہو جاتا ہے۔ اب بھی خانِ دوراں اس کی رہبری کرتا ہے اور اسے اپنی بہن "عشرت جہاں" کے ہاں لے جاتا ہے۔ بڑھیا عشرت جہاں" کے پاس خانِ دوراں کا بیٹا" کاہل خان" رہتا ہے "عشرت جہاں" بے عملی کی تعلیم دیتی ہے وہاں صاحبِ ثروت لوگ عطیات بھیجتے ہیں اور بے عمل لوگ ان پر پلتے ہیں۔ بڑھیا اُسے قمار خانہ کھولنے کی تلقین کرتی ہے۔ وہ وہاں سے چل دیتا ہے۔ ایک جگہ ملازمت کرتا ہے۔ آخر گھر لوٹ آتا ہے۔ گناہوں پہ افسوس اور ندامت اُسے ایک ایسے پیر صاحب کے پاس لے جاتا ہے، جو اسے بے محل تصوف کی تعلیم دیتا ہے مگر بیوی راہبری کرتی ہے اور خدمتِ خلق کو اصل عبادت قرار دیتی ہے اس دوران میں "خانِ دوراں" پھر ملاقات کے لیے آتا ہے۔ پہلے عشرت جہاں کا سلام و پیام دیتا ہے مگر منفی ردِ عمل دیکھ کر اُسے ترکِ دنیا کی تعلیم دیتا ہے، لیکن وہ نہیں مانتا، تو خانِ دوراں دھواں بن کر تحلیل ہو جاتا ہے۔ ایک روز وہ خواب دیکھتا ہے کہ وہ مر گیا ہے۔ قبر میں جاتے ہی عذاب شروع ہو جاتا ہے مگر وہ دو بچے، جن پہ اس نے احسان کیا تھا، اس کے مددگار ہوتے ہیں اور نیکی کام آ جاتی ہے۔ وہاں اُسے ٹریننگ کے لیے قید خانے بھیج دیا جاتا ہے۔ اس دوران میں اس کی مختلف لوگوں سے ملاقاتیں ہوئیں۔ ابھی ٹریننگ ہو رہی تھی کہ سبھی قیدیوں نے اللہ تعالےٰ سے معافی مانگی اور نیک چال چلن کا وعدہ کیا مگر رہا ہوتے ہی بلوا ہو گیا۔ پھر قیامت برپا ہوئی اور وہ جہنم میں بھیج دیا گیا ~~بھیج دیا گیا~~ وہاں اُسے مذکورہ دو بچوں کی دعا سے رہائی ملی اور وہ جنت کی

ضمنی قصے

طرف چلا کہ وہ خواب سے بیدار ہو گیا۔

زندگی میں مزید پانچ پاک روحوں کی کہانیاں ہیں اور دس ناپاک روحوں کی سرگزشت ہے۔ انہیں ضمنی قصے بھی کہا جا سکتا ہے۔

(۱) "ایک خادمِ خلق کی کہانی" میں خادمِ خلق کی دوسروں کے لیے زندگی قربان کرنے کا قصہ ہے۔ اس میں ڈوبتے ہوؤں کو بچانے کا منظر ہے۔ دریا کی طغیانی اور اس میں ڈوبنے والوں کا منظر بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ خادمِ خلق کے ڈوبنے پر بچوں کا اضطراب اور اس کے زیرِ بارِ احسان لوگوں کے جذبات کی بھرپور تصویر پیش کی گئی ہے۔

(۲) "معلم کی کہانی" میں افضل حق نے ایک مثالی استاد کا کردار پیش کیا ہے۔ دراصل افضل حق ہمارے دیہات کے بارے میں جو خواب دیکھتے تھے، وہ انہوں نے اس کہانی میں پیش کر دیا ہے۔ اُن کے نزدیک دیہات کی بنیادی برائیاں دو ہیں۔ جہالت اور غلاظت۔ ایک تیسری برائی ان دو برائیوں کو پیدا کرتی ہے۔ وہ ہے زمیندار کا کردار۔ ایک مثالی معلم جہالت اور غلاظت کے خاتمے کے لیے جدوجہد کرتا ہے مگر گاؤں کے چیچ اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ وہ مال وقف کا کنٹرول سنبھالتے ہیں مگر اس کو برباد کر دیتے ہیں اس کہانی میں چودھری افضل حق کے سیاسی اور معاشرتی افکار موجود ہیں۔ اس میں دیہاتی زندگی کی تصویر ایک مصلح کے نقطۂ نظر سے پیش کی گئی ہے۔ فنکار کی نظر سے نہیں۔ اس لئے افضل حق لوگوں کے باطن میں جھانکنے اور اُن کی نفسیات کا سُراغ لگانے کی کوشش نہیں کرتے۔ اُن کا ہیرو "معلم" کوئی انفرادی نفسیات نہیں رکھتا۔ وہ ایک مثالی کردار ہے وہ صرف "معلم" ہے۔ اس کا آدمی ہونا کہیں نظر نہیں آتا۔ اس کہانی کا ایک حصہ تقریر ہے۔ جو امداد باہمی کے موضوع پر ایک خوبصورت تقریر کہی جا سکتی ہے۔ اس کہانی میں امدادِ باہمی کی انجمن کا دستور بھی دیا گیا ہے۔ اس کہانی کے بعض فقرے بہت خوب اور دلکش سے مملو ہیں:

نمونے: "مہمان تو وہی اچھا ثابت ہوتا ہے، جو میزبان اچھا ہو۔ جسے گھر میں رہنے کا ڈھنگ نہ ہو۔ وہ دوسری جگہ رہنے کا سلیقہ کیا جانے۔"

(صفحہ: ۸۹)

"بعض لوگوں کو انجمن سازی کی علت ہوتی ہے۔ وہ رات دن سیکرٹری بننے کی ترکیبیں سوچا کرتے ہیں۔ بعض کو عہدہ دار بننے کا الیسا... لیکن ...

دیکھتے رہ جاتے ہیں اور وہ اُچک کر کرسی صدارت پر جا بیٹھتے ہیں ایک سو ایک انجمن کے صدر مگر سب دم والیں۔"

(صفحہ: ۹۲)

(۳) "ایک ہندو لڑکی کی کہانی" میں ہندوؤں کی گھریلو معاشرت بیان کی گئی ہے اس میں بتایا گیا ہے کہ کس طرح خاوند کے مر جانے یا گم ہو جانے کی صورت میں ایک ہندو عورت سے سلوک روا رکھا جاتا ہے۔ یہ لڑکی بھی خدمت خلق کو اپنا شعار بناتی ہے۔ اس میں بھی ایک مصلح کی آنکھ نے ہندو معاشرت کے بدترین پہلو یعنی عورت پر ظلم کو دیکھا ہے اور مظلوم کے لیے انسانی خدمت کا نسخہ تجویز کیا ہے اس میں محبت کا وسیع تر مفہوم پیش کیا گیا ہے۔

(۴) "ہرا کشن کی ایک عورت کی کہانی" میں دفاع وطن کے لیے کام کرنے والی ایک بہادر عورت کی کہانی ہے۔ اس عورت کا خاوند، لڑکا اور وہ خود وطن کے لیے قربان ہو جاتے ہیں۔ اس میں قوموں کے انفرادی اور اجتماعی اخلاق میں تضاد پر بہت اچھا تبصرہ ہے:

"ایک آدمی انصاف کر سکتا ہے۔ قومیں اپنے مفاد کو چھوڑ کر رحم کی اپیلوں سے متاثر نہیں ہوا کرتیں۔"

(صفحہ: ۱۱۸)

(۵) "ایک پنجابی زمیندار کی کہانی" سب سے طویل کہانی ہے۔ اس میں گاؤں کی معاشرت کے مختلف پہلو پیش کیے گئے ہیں۔ اس میں دیہاتی زندگی کے یہ منفی پہلو بیان کیے گئے ہیں:

(۱) رسم و رواج کی سخت پابندی یہاں تک کہ ان کے لیے قرض اٹھانا۔

(۲) غیر شرعی پردہ جو عورت کو بیکار کر دیتا ہے۔

(۳) رسم و رواج توڑنے پر برادری کا بائیکاٹ۔

(۴) حقہ نوشی۔

پنجابی زمیندار تمام رسمی برائیوں میں مبتلا ہے۔ مگر بالآخر ان سے بغاوت کرتا ہے۔ پہلے غیر شرعی رسمی پردہ ترک کرتا ہے۔ برادری بائیکاٹ کر دیتی ہے۔ مگر یہ

اپنے عزم پر قائم ہے۔ پھر حقہ نوشی ترک کرتا ہے۔ پھر برادری کے چھوٹ جانے سے باقی رسمیں بھی چھوٹ جاتی ہیں وہ بالآخر قرض اُتارتا ہے۔ پھر اپنے جیسے ہی ایک زمیندار کی اصلاح کرتا ہے اور اسے اپنے جیسا بنا لیتا ہے اور کامیاب زندگی گزارتا ہے۔

افضل حق نے اس کہانی میں رسم و رواج اور اس سے دیہات میں پیدا ہونے والی برائیوں کو پیش کیا ہے مگر انھوں نے رسم و رواج کی تاریخی حقیقت اس کے سماجی و معاشرتی عوامل اس کے اقتصادی اور تاریخی محرکات و اسباب کو سامنے لانے کی کوشش نہیں کی، کیونکہ اُن کا مخاطب عوام ہیں، جنہیں وہ آسان لفظوں میں بعض برائیاں ترک کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ اس کہانی سے دیہی زندگی کا ایک اچھا خاکہ تو سامنے آتا ہے مگر خوبصورت اور بھرپور تصویر سامنے نہیں آتی۔ اس میں افضل حق گاؤں کی پنچایت کی تصویر پیش کر سکتے تھے مگر انھوں نے اس سے پہلو تہی کی کیونکہ وہ بنیادی طور پر ادیب نہیں مصلح تھے۔

(۱) ان پاک روحوں کی کہانیوں کے بعد دس ناپاک روحوں کی کہانیاں بھی ہیں۔ پہلی کہانی صفائی سے بے پروا عورت کی کہانی ہے۔ اس میں دیہی عورتوں کی برائی صفائی سے لاپروائی کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ اس کی وجہ سے پورے گاؤں میں خارش اور پلیگ کی مرض پھیلی۔ یہ برائی ہمارے دیہات کی عورتوں میں عمومی طور پر موجود ہے۔ مگر اس کے بھی کچھ سماجی محرکات ہیں۔ گاؤں میں عموماً جوان عورتوں کا نہا دھو کر صاف کپڑے پہننا معیوب خیال کیا جاتا ہے اور بوڑھی عورتیں جوان عورت کے غلیظ رہنے کو پسند کی نگاہ سے دیکھتی ہیں۔ اس کی وجہ عورت کو مالی طور پر مراعات یافتہ طبقے کی جسمانی دستبرد سے محفوظ رکھنا ہے۔

(۲) دوسری کہانی بچوں کی تعلیم سے غافل باپ کی کہانی ہے۔ یہ بھی پہلی کہانی کی طرح کمزور کہانی ہے۔ اس میں کینوس بہت محدود ہے اور صرف چند اشاروں سے ایک نامکمل سا خاکہ تیار ہوتا ہے۔

(۳) بے کار امیر کی کہانی میں بے کار امراء کی زندگی کی ایک اچھی تصویر ملتی ہے امراء کے گھروں کے باہر بھوکے ننگے خیرات کے لیے بیٹھے رہتے ہیں۔ اور امراء انہیں زکوٰۃ

ئے خاتمے کے لیے عادلانہ معاشی نظام کے لیے کوشش نہیں کرتے ۔"

(۶) "غریبوں کو ستانے والے شخص کی کہانی" ایک بھرپور تاثر کی حامل کہانی ہے اس میں ہمارے غلط معاشی اور سماجی نظام کی ایک اچھی تصویر موجود ہے ۔ یہ دو بھائیوں کا قصہ ہے ، دونوں یتیم ہیں اور لوگوں کے ٹکڑوں پر پلتے ہیں ۔ بڑا ہو کر ایک عابد زاہد بن جاتا ہے اور دوسرا بدمعاش اور بدقماش ، دوسرا غلط طریقوں سے مال جمع کرتا ہے امراء سے اپنی ذلت کے بدلے چکاتا ہے ۔ ایک بار بدقماشی میں پھنس جاتا ہے پہلا بھائی اسے خیرات ، صدقات کی تلقین کرتا ہے ۔ اس ذریعہ سے وہ گواہوں کو خریدتا ہے ۔ اور عدالت سے بَری ہو جاتا ہے ۔ پھر غریبوں کو لوٹنے اور خیرات کا سلسلہ ایک ساتھ جاری رہتا ہے ۔ یہ ہمارے معاشی نظام پر ایک خوبصورت طنز ہے ۔ افضل حق نے مذکورہ نودولتیے شخص کی زبان سے چند لفظوں میں موجودہ طبقاتی نظام کی حقیقت یوں بیان کی ہے :

"جب ہمارا ترکہ ہماری اولاد کو ملے گا ، تو میرے غضب اور غارت گری کی کہانی کوئی جاننے والا نہ پائے گا ، ہماری اولاد امیر ابن امیر کہلائے گی اور ہماری اگلی نسل صاحبِ توقیر ہو جائے گی ۔ کئی ملاّ ختم پڑھنے آئیں گے ، زاہد و عابد کھا کر جائیں گے اور جان و مال کو دعا دیں گے ۔"

(صفحہ : ۱۷۰)

(۳) "چور اور سینہ زور کی کہانی" بھی ایک چور کی زندگی کی ایک جھلک دکھاتی ہے ۔ ایسے ہی ایک (۵) "دسترِیہ اپاہج" کا قصہ بھی ہلکی سی جھلک دکھاتا ہے ۔ ایک ایسی ہی مختصر کہانی (۷) "بیوی بچوں سے بدسلوکی کرنے والے شخص کی کہانی" ہے ۔ یہ ایک مدت تو حسن فروشوں کے ہاں گزارتا ہے ۔ باقی عمر زاہدوں اور عابدوں کے ساتھ بسر کرتا ہے اس طرح بیوی بچوں سے بدسلوکی کا مرتکب ہوتا ہے (۸) "خوشامد پسند کوتوال کی کہانی" ایک نمازی خوشامد پسند کوتوال کی کہانی ہے ۔ افضل حق نے اکثر جگہ اس قسم کی عبادت کی نفی کی ہے ، جو خلق خدا کو فائدے کی بجائے نقصان پہنچائے ۔

(۹) "ایک حاسد کی کہانی" ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جس نے حسد کی وجہ سے ایک طالب علم کو علم کی راہ سے ہٹا کر برباد کیا اور پھر ایک شخص کا دوست نما دشمن بنا کر اس

کی نوکری ختم کرائی۔ مگر بعد میں شرمسار ہوا اور تلافی کے لیے انہیں کاروبار میں حصہ دار بنایا۔ محنت کے سبب وہ خوشحال زندگی بسر کرنے لگ گئے۔ اس میں ایک انسانی کمزوری کو بنیاد بنایا گیا ہے اس کہانی کا کینوس بھی محدود ہے۔

(۱۵) ایک کینہ ور عورت کی کہانی: ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو خود بدصورت ہے مگر ہمسائی بہت حسین ہے۔ وہ ایک سازش کرتی ہے۔ اس کا گھر اُجاڑتی ہے اُس کا خاوند خودکشی کرتا ہے اور وہ پاگل ہو جاتی ہے۔ یہ سب کچھ دیکھ کر اس کو ندامت ہوتی ہے اور وہ بھی شرم کے مارے خودکشی کر لیتی ہے۔ یہ کہانی بھی ایک محدود کینوس کی کہانی ہے اس کا مرکزی نقطہ انسانوں کا ایک منفی جذبہ ہے۔ افضل حق نے انسان کی مختلف کمزوریوں کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اصلاحِ اخلاق کی تعلیم دی ہے۔

اسلوبِ بیان کی نمایاں خصوصیات:

یہ "زندگی" کے مختلف قصے تھے، جن کے ذریعے افضل حق نے اپنے افکار کے ابلاغ کی کوشش کی۔ افضل حق نے زندگی میں شروع سے آخر تک ایک رومانی ماحول پیش کیا ہے۔ اس رومانوی ماحول کی تخلیق کے لیے انہوں نے بہار اور خواب گوں موسموں، رومان آفریں مناظر اور حسین و دلکش تشبیہات کا سہارا لیا ہے اُن کی زبان سادہ ہے۔ اس میں انہوں نے کیفیت کی تجسیم کاری اور حسی تشبیہات کے ذریعے ایک رومانوی انداز پیدا کر لیا ہے۔ اُن کی زبان سادہ ہے مگر فارسی تراکیب کے ذریعے وہ اندازِ بیان اپنانے کی کوشش بھی ملتی ہے، جو رومانوی تحریک کے بیشتر لکھنے والوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ افضل حق نے زندگی میں جہاں دیہی ماحول پیش کیا ہے، وہاں خاصے کامیاب رہے ہیں۔ اگرچہ انہوں نے اسے زیادہ گہرائی اور گیرائی سے پیش نہیں کیا۔ اُن کے مقصد کا تقاضا بھی یہی تھا۔ بہرحال زندگی اردو ادب کی ایک خوبصورت کتاب ہے، جس میں زندگی کو خوبصورت بنانے کے لیے خاصی دانش موجود ہے۔

اُداس نسلیں ـــــ ایک مطالعہ

ناول کی کہانی:

ناول کے آغاز میں مصنف دو گھرانوں سے متعارف کراتا ہے۔ روشن علی خاں سن ستاون کے غدر میں کلکٹر کے دفتر میں معمولی اہلکار تھے۔ غدر میں وہ ایک انگریز افسر کی جان بچا کر پانچ سو مربع اراضی پاتے ہیں جس میں سے وہ پچاس مربع اراضی اپنے ایک دوست محمد بیگ کو تحفے میں دے دیتے ہیں۔ روشن علی خان کو جاگیردار کے علاوہ آغا کا خطاب بھی سرکار سے ملتا ہے۔ روشن علی خاں کا بیٹا غلام محی الدین، روشن آغا بنتا ہے اور محمد بیگ کے دو بیٹے ہوتے ہیں۔ بڑا نیاز بیگ کاشتکاری کرتا ہے۔ مگر شوق و فضول کی بدولت بندوقیں بناتا ہے۔ سرکاری چھاپے میں بندوقیں پکڑی جاتی ہیں۔ تھوڑی سی زمین چھوڑ کر باقی زمین ضبط ہو جاتی ہے اور نیاز بیگ کو بارہ سال قید کی سزا ملتی ہے۔ نیاز بیگ کا بھائی ایاز بیگ انجینئر ہے اور کلکتے میں رہتا ہے۔ وہ غیر شادی شدہ ہے۔ نیاز بیگ کے بیٹے نعیم کو اپنے پاس لے جاکر سینیئر کیمبرج تک تعلیم دلواتا ہے۔ ایاز بیگ اور نعیم نواب غلام محی الدین کے روشن آغا بننے کی تقریب میں شرکت کے لیے دہلی آتے ہیں جہاں نعیم نے روشن آغا کی بیٹی عذرا کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ اسے یاد دلاتی ہے کہ وہ سرکاری نوکری نہیں کر سکتا اور سوال کرتی ہے کہ وہ کب گاؤں جائے گا۔ نعیم روشن پور اپنے باپ کے پاس جاتا ہے جہاں روشن آغا کی جاگیر ہے۔ نعیم پہلی جنگ عظیم میں فوج میں بھرتی ہوتا ہے ایک بازو ضائع کرا کر کراس جیتتا ہے۔ واپس آکر روشن آغا کے منشی کا ظلم دیکھتا ہے تو دہشت پسندوں میں شامل ہو جاتا ہے وہ کلکتے کے زمانے سے ہی کانگریس سے متعلق ہے۔ وہ دہشت پسندوں کے ساتھ زیادہ دیر نہیں رہ سکتا واپس آجاتا ہے۔ پھر باپ کے مرنے کے بعد روشن محل وارد ہوتا ہے تو عذرا سے شادی کر لیتا ہے نعیم اور عذرا سیاسیات میں شرکت کرتے ہیں۔ نعیم کانگریس کی تحریکوں میں جیل جاتا ہے۔ بالآخر نعیم کو فالج ہو جاتا ہے تو عذرا اسے روشن محل لے جاتی ہے۔ تندرست ہونے کے

بعد روشن آغا کی وجہ سے وہ ڈپٹی سیکرٹری کی ملازمت کر لیتا ہے۔ قیام پاکستان کے وقت عذرا اپنے گھر والوں کے ساتھ پاکستان آجاتی ہے۔ نعیم تنہا ایک قافلے میں شامل ہو جاتا ہے۔ راستے میں اُس کی ملاقات اپنے چھوٹے بھائی علی اور اُسکی بیوی سے ہوتی ہے۔ جسے نعیم نے سیاسیات میں ساتھ نہ دینے پر گھر سے نکال دیا تھا، مگر علی گھر سے نکل کر نہ صرف سیاسیات میں شرکت کرتا ہے بلکہ بلوائیوں میں شامل ہو جاتا ہے۔ علی نعیم کو معاف کر دیتا ہے۔ راستے میں ایک تاریخ کا پروفیسر بھی اُن کے ساتھ ہے۔ راستے میں نعیم کو بلوائی لے جاتے ہیں۔ علی گاڑی میں سوار ہوتے ہوئے اپنی بیوی عائشہ کو امرتسر کے سٹیشن پر چھوڑ بیٹھتا ہے۔ پاکستان آجاتا ہے جہاں بھوک پیاس سے علی کی ملاقات بانو سے ہوتی ہے جو کبھی شیلا تھی اور ایک دہشت پسند کی بہن تھی۔ اُسنے کبھی نعیم کو چاہا تھا — اب علی اُسے شادی کی دعوت دیتے ہوئے وعدہ کرتا ہے کہ وہ اُس کے گمشدہ بیٹے کو (اگر مل گیا تو) بیٹا بنا لے گا۔

تجزیاتی مطالعہ:

اُداس نسلیں اُردو کا ہنگامہ خیز ناول ہے۔ اِس کو بعض لوگوں نے تاریخی ناول کہا اور اِس سے تاریخی ناول کے مطالبات پورے نہ ہونے کی بھی شکایت کی جبکہ عبداللہ حسین نے اِس کے بارے میں یہ دعویٰ کیا ہے:

"میں نے تو بنیادی طور پر اِس ناول کو ایک محبت کی کہانی سمجھ کر لکھا تھا اور میرے ذہن میں اب بھی اپنے ناول کا یہی تصور ہے۔"

(شیخ صلاح الدین اور دوسرے، عبداللہ حسین سے بات چیت سویرا ۲۵، ص۱۴)

ہمارے ہاں اِس بات سے خاصی الجھنیں پیدا ہو سکتی ہیں کیونکہ ہمارے ہاں تو محبت کی کہانی کا تصور کچھ اور ہے یعنی فلمی انداز میں لڑکے لڑکی کی ملاقات ہوئی، محبت کا آغاز ہوا اور آخر کار دونوں رشتہ مناکحت میں بندھ گئے یا دونوں نے خودکشی کر لی۔ اُداس نسلیں سیدھی لکیر میں لکھا گیا ناول نہیں، نہ یہ سیدھی لائن میں سوچا گیا، بلکہ اِس کے برعکس یہ ناول خاصا پیچیدہ ہے۔ اِس میں محبت کو ذرا گہرائی میں جھانکنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دیکھا گیا ہے کہ دو افراد کے تعلق میں کہاں کہاں اور کیسی کیسی الجھنیں پیدا ہوتی

ہیں۔ دو افراد کہاں کہاں ایک دوسرے کی رفاقت کے باوجود ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں۔ دیکھا جائے تو یہ روشن پور کے ایک کسان نعیم اور روشن محل کے فیوڈل لارڈ کی بیٹی عذرا کی محبت کی کہانی ہے۔ جس میں عذرا کی ساری محبت کے باوجود نعیم تنہا ہو جاتا ہے۔ اس کا زندگی کے بارے میں بیگانگی کا رویہ ہو جاتا ہے جو بالآخر پاگل پن میں تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ بلوائیوں کے ہاتھوں مارا جاتا ہے۔ جبکہ عذرا آخر کار تنہا ہو جاتا ہے، تنہائی کا کڑا عذاب جھیلنا اس کا مقدر بنتا ہے۔

کیا یہ ناول ایک رومانس ہے۔ جیسا کہ فرانسیسی زبان میں اس کا مطلب ہے اور جس مفہوم میں اس لفظ کو اردو میں استعمال کیا جاتا ہے۔ تو اس کا جواب نفی میں ہے کیونکہ رومانی ناول میں مثالی فضا ہوتی ہے جبکہ اداس نسلیں کا ماحول حقیقی دنیا کا ماحول ہے۔ ہمارے آس پاس کی دنیا کا ماحول ہے۔ اس میں عام زندگی کے ٹوٹے پھوٹے کردار ملتے ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ تاریخی ناول نہیں ہے جیسا کہ مصنف خود اس کی تردید کر چکا ہے اور یہ رومانس بھی نہیں ہے تو یہ کیا ہے۔ اس کا پہلا جواب تو یہ ہے کہ یہ ناول ہے اس مفہوم میں کہ:

"ناول نثری قصے کے ذریعے انسانی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ بجائے ایک شاعرانہ و جذباتی نظریۂ حیات کے ایک فلسفیانہ، سائنٹفک یا کم سے کم ایک ذہنی تنقید حیات پیش کرتا ہے۔ قصے کی کوئی کتاب اس وقت تک ناول نہ کہلائے گی جب تک وہ نثر میں نہ ہو۔ حقیقی زندگی کی ہو بہو تصویر یا اس کے مانند کوئی چیز نہ ہو اور ایک خاص ذہنی رجحان کے زیر اثر اس میں ایک طرح کی یک رنگی و ربط موجود نہ ہو۔"

(علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، صفحہ: ۴۰)

اور اگر مزید تصریح درکار ہے تو ہم اسے عصری ناول کہہ سکتے ہیں۔ اس قسم کے ناول کا تعارف علی عباس حسینی نے یوں کرایا ہے:

یہ "عصری ناول، وہ ناول ہیں جن میں ایک محدود و مخصوص زمانے یعنی چار پانچ یا دس بیس سال کے حالات کسی ایک شخص یا خاندان کی وساطت سے پیش کیے گئے ہیں .... ان میں بجائے کسی فرد کے حالات کے ایک محدود

رزمیہ ناول، اجتماعی

عصر کے پورے پورے طبقات کی نفسیاتی حالت بیان کی جاتی ہے۔"

(علی عباس حسینی : اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، صفحہ : ۵۴۰)

اُداس نسلیں کا آغاز ۱۳ مئی ۱۹۱۳ء کو دہلی کے روشن محل کی ایک تقریب سے ہوتا ہے جس میں روشن علی خاں کا بیٹا غلام محی الدین روشن آغا بنتا ہے۔ اس تقریب میں روشن علی خاں کا پوتا پرویز اور پوتی عذرا جان محفل ہیں۔ اس تقریب میں روشن علی خاں کے دوست محمد بیگ کا بیٹا ایاز بیگ اور نعیم بھی شریک ہیں۔ آخری حصے میں بھی دو تقاریب ہیں ایک تقریب کلب میں ہو رہی ہے جہاں روشن علی خاں کی پوتی نجمی اور اس کا خاوند مسعود شریک ہیں۔ روشن محل اب ایک خواب ہے۔ روشن علی خاں کا پوتا پرویز اب کبھی کبھی اپنے گھر میں کوئی تقریب کرتا ہے تو عذرا آخری وقت پر تقریب میں آجاتی ہے اور ـــــ :

"اپنی کھاو ج سے الگ الگ، اپنی پرانی گریس کے ساتھ مہمانوں میں گھومتی پھرتی اور ان کی خیریت دریافت کرتی۔"
(اُداس نسلیں، صفحہ: ۴۴۳)

روشن علی خاں کے دوست محمد بیگ کے خاندان میں صرف ایک علی رہ جاتا ہے جو بانو سے شادی کی بات چیت کرتا ہے جو کبھی ایک شوردر لڑکی شیلا تھی۔

ناول کے آغاز میں ایک تحیّر ہے۔ روشن علی خاں کے روشن آغا بننے کا داخلہ ایک حقیقت ہے اور محمد بیگ ایک کہانی۔ ناول کے آخر میں پرویز اور نجمی تو حقیقت ہیں جبکہ علی کی بیوی بانو ایک کہانی ہے۔ بہر حال روشن علی خاں اور محمد بیگ سے شروع ہونے والی کہانی پرویز اور اسکی بہنوں اور علی اور اس کی بیوی پر ختم ہوتی ہے۔ ویسے کہانی ختم کہاں ہوتی ہے۔ چلتے چلتے کہانی جہاں ٹوٹ جائے وہیں انجام بن جاتا ہے۔ جہاں سے ایک کہانی ختم ہو وہیں سے ایک دوسری کہانی سفر آغاز کرتی ہے۔ یہ محبت کا سیدھی لکیر پہ چلنے والا ناول نہیں ہے۔ یہ تو ٹیڑھی لکیر کا ناول ہے۔ اس میں مصنف کو یہ سہولت نہیں کہ وہ ہیروئن کو مار کر کہانی ختم کر دیتا۔ یہاں تو کہانی ایک دھند پہ ختم ہوتی ہے۔ دوسری بات جو اس ناول کی کہانی کے بارے میں کہی جا رہی ہے وہ یہ ہے کہ کہانی جہاں سے شروع ہوتی ہے۔ وہیں پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔ اُداس نسلیں کے آغاز میں ایک بالادست طبقہ جنم لیتا ہے اور زبردست طبقے سے اس کے تعلقات کی اخلاقیات مرتب ہوتی ہے، یعنی جاگیردار طبقہ کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ طبقہ انگلش میڈیم کے پڑھے ہوئے شخص کو اپنے خاندان میں شامل کرتا ہے، مگر ایک لڑکی کے پاگل پن کی وجہ سے۔ لیکن انگلش میڈیم کا پڑھا ہوا شخص اس وقت جاگیردار طبقہ کا حصہ بن جاتا ہے،

جب وہ اپنا کسان ماضی بتاگ کر بیورو کریٹ بنتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں قیام پاکستان کے بعد بالادست طبقے جنم لیتے ہیں بیورو کریٹ اور ملٹری آفیسر۔ اب جاگیر دار کے وہ ٹھاٹ نہیں رہتے جو کسی فوجی آفیسر کے ہیں۔ اب جاگیر دار روشن آغا کی بیٹی مسعود سے شادی کرتی ہے۔ حالانکہ ۱۹۴۷ء سے پہلے مسعود اس بات کا سوچ بھی نہ سکتا تھا۔ ان بالادست طبقات کے جنم لیتے ہی ان کی زیر دست طبقے سے تعلق کی نئی اخلاقیات وجود پاتی ہے۔ جو بظاہر غیر مذکور ہے۔ ذرا ناول کے باطن میں جھانکیں تو "علی" کا پرویز اور مسعود سے کسی تعلق کا نہ ہونا ہی بالادست طبقے کی زیر دست طبقے سے قائم ہونے والی نئی اخلاقیات ہے۔ یہیں پر اس ناول کی کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ اس طرح اس کہانی میں منطقی اور فطری ربط قائم ہوتا ہے۔ یوں یہ کہانی ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کے دونوں حوادث کے بعد وقوع پذیر ہونے والے منظر نامے کو پیش کرتی ہے۔ اس طرح اس کہانی کے پلاٹ میں ربط قائم ہوتا ہے۔

اس ناول کے پلاٹ پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ غیر مربوط ہے بلکہ سرشار کے میاں آزاد کی طرح ہے کہ وہ جہاں جاتا ہے۔ قصہ اُس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ کبھی وہ سینیئر کیمبرج میں پڑھتا ہے۔ پھر وہ کسان بن جاتا ہے۔ پھر سپاہی پھر دہشت گرد، پھر سیاستدان، پھر بیورو کریٹ اور آخر میں ایک سوالیہ۔ اس اعتراض کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ ایک آدمی اتنے بھیس صرف اس لیے بدلتا ہے کہ ناول نگار کا مقصد ان مختلف حوالوں سے مختلف قصے سنانا ہے۔ یوں اُس نے مختلف واقعات کو ایک کردار کی لڑی میں پرو دیا ہے۔ ان قصوں میں منطقی ربط صرف ایک شخص کے حوالے سے ہے۔ ناول نگار اُس کے بھیس بدلتا رہتا ہے ورنہ اُس کے بھیس بدلنے کی کوئی وجہ جواز موجود نہیں ڈاکٹر سہیل بخاری نے اس ناول کے پلاٹ پر یوں اعتراض کیا ہے:

> "جس طرح فسانہ آزاد میں سرشار نے میاں آزاد کو جگہ جگہ سیر کرا کے لکھنوی معاشرت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی تھی اسی طرح عبداللہ حسین نے نعیم، علی اور عذرا تینوں کو جگہ جگہ گھما پھرا کر ۱۹۱۳ء سے ۱۹۴۷ء تک کے ہندوستان کے کتنے ہی سیاسی واقعات و تحریکات کو ایک ہی لڑی میں پرونے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے جو نقص فسانہ آزاد کے پلاٹ میں پایا جاتا ہے۔ وہی اس ناول میں بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے واقعات

منطقی طور پر مربوط نہیں ہیں اور پلاٹ داخلی تسلسل سے محروم ہے۔"

(ناول نگاری، صفحہ : ۳۶۵)

جبکہ سجاد حارث کا اعتراض ہے کہ اس ناول میں کئی تحریکات کا تذکرہ نہیں ہے۔ چنانچہ وہ اپنا اعتراض یوں پیش کرتے ہیں :

"پہلی جنگ عظیم کے بعد برصغیر پاک وہند میں محدود پیمانے پر ہی سہی لیکن ایک رچے ہوئے طبقاتی شعور کے ساتھ عوام نے کئی مقامات پر منظم انقلابی لڑائیاں لڑی تھیں، عوامی اور انقلابی جدوجہد کا دہشت پسندوں کی مہم جویانہ فلسفے اور عمل سے کوئی تعلق نہ تھا، اس کے علاوہ دوسری جنگ عظیم سے پہلے پورے ملک میں ٹریڈ یونین تحریک منظم ہو چکی تھی۔ بمبئی احمد آباد، کانپور وغیرہ کے مزدور، مزدوروں کے انقلابی فلسفے سے لیس ہو چکے تھے۔ کسان سبھائیں بن چکی تھیں۔ لیکن زیر بحث ناول میں محنت کش عوام کے ہراول دستے کا کوئی بھی کردار نظر نہیں آتا۔"

(عبداللہ حسین اور اداس نسلیں، ادب اور جدلیاتی عمل، صفحہ : ۶۶)

دراصل ان دونوں اعتراضات کی بنیاد دو غلط فہمیوں پر ہے۔ پہلی غلط فہمی تو نعیم کے کردار کے بارے میں ہے۔ یہ کہ ہمارے نقاد نعیم جیسے کردار سے آشنا نہیں۔ وہ سیدھی لکیر پر چلنے والے سیدھے سادے کرداروں جیسا منطقی ربط تلاش کرتے ہیں تو نعیم کا کردار انہیں عجیب وغریب لگتا ہے۔ دوسری غلط فہمی یہ ہے کہ اس ناول کو تاریخی ناول فرض کر لیا گیا ہے۔ جہاں تک پہلی غلط فہمی کا تعلق ہے اُس کے بارے میں نعیم کے کردار پر بحث کرتے ہوئے وضاحت کی جائے گی۔ رہی دوسری غلط فہمی تو اس کے سلسلے میں عبداللہ حسین کے دعوے کو مدنظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ یہ ناول محبت کی کہانی ہے۔ بادی النظر میں یہ محبت کی کہانی نظر نہیں آتی۔ اس میں تو سماجی زندگی کا جبر کرداروں کو توڑ پھوڑ رہا ہے۔ اداس کر رہا ہے اسی لیے تو محمد سلیم الرحمٰن کہتے ہیں :

"ناول میرے آپ کے علاوہ سینکڑوں لوگوں نے پڑھا ہوگا، مگر اس کا محبت کی کہانی ہونا سننے میں نہیں آیا۔"

کے ارادے اور فیصلے کی قوت کو بیدار کرتا ہے وہ خُدا کے وجود کا منکر ہے۔ وہ نعیم سے کہتا ہے

"جانتے ہو ہم نے خدا کو کیوں ایجاد کیا ہے؟ اپنے آرام کی خاطر کیوں کہ ہم سوچنا نہیں چاہتے اور سچائی کی تلاش دُنیا کا مشکل ترین کام ہے ..... اس کا نتیجہ جانتے ہو کیا ہے۔ ہم احمق ہیں احمق۔" (اُداس نسلیں، صفحہ: ۵۳۱)

انیس الرحمٰن بوڑھوں کی پیروی کی وجہ بھی یہ بتاتا ہے کہ اس صورت میں ہمیں سوچنا نہیں پڑتا اور ہم عقل کے استعمال سے نجات حاصل کر لیتے ہیں جبکہ خود بوڑھے احمق، متعصب اور نادار ہوتے ہیں۔ بوڑھے موت کی طرف محو سفر ہوتے ہیں اور موت کے رویہ و شخص کمزور کم عقل اور شکست خوردہ ہوتا ہے اور شکست خوردہ انسان متعصب ہوتا ہے۔

انیس الرحمٰن بتاتا ہے کہ مذہب کے نام پر ہمیشہ نفرت کا کاروبار ہوا حالانکہ تمام مذاہب محبت کا پرچار کرتے ہیں انیس نعیم کو بتاتا ہے:

"تمہیں پتا ہے جب سے منظم مذہب کی بنیاد پڑی ہے اُسے کتنی بار ناجائز طور پر استعمال کیا گیا ہے؟ مذہب ہماری عقل کے راستے سے دل تک پہنچتا ہے۔ اور وہاں اپنا قبضہ جما لیتا ہے۔" (اُداس نسلیں، صفحہ: ۵۳۳)

انیس الرحمٰن کے خیال میں زندگی کے لیے دو چیزیں کافی ہیں محبت اور درست فیصلہ انہیں کہتا ہے:

"کیا صرف محبت کافی نہیں ہے نعیم! اس گروہ بندی کے بغیر صرف محبت جو ایک آفاقی جذبہ ہے۔" (ایضاً)

"صحیح فیصلہ اپنا فائدہ آپ ہے۔ صحیح اقدام سے ہم ماضی اور مستقبل دونوں کی قید سے آزاد ہو جاتے ہیں۔" (ایضاً ۵۳۵)

اس سے قبل ڈاکٹر انصاری نعیم کو مذہب کی دعوت دے چکے تھے۔ ڈاکٹر انصاری جو مذہبی آدمی تو تھے، مگر وحدتِ ادیان کے بھی قائل تھے۔ وہ تمام مذاہب کی سچائی تسلیم کرتے تھے۔ نعیم بالآخر ایمان تک پہنچ جاتا ہے — جب وہ راضی بہ رضا ہے۔ مگر اس کا ایمان چونکہ اس کے سابقہ وجود کے ساتھ ترکیب نہیں پا سکتا اس لیے اُس کا سابقہ وجود ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ اور وہ بکھر کر پاگل ہو جاتا ہے۔

نعیم کا رویہ ناول کے آغاز سے انجام تک ایک (OUTSIDER) کا رویہ ہے۔ وہ روشن محل میں اجنبی ہے۔ جب گاؤں میں کسان کا کام کرتا ہے تو اپنی سابقہ ترتیب کی وجہ سے اجنبی

ہی رہتا ہے۔ وہ سامراجی فوج میں جاتا ہے تو آزادی پسندی کی وجہ سے اجنبی رہتا ہے عذرا سے شادی کرتا ہے۔ مگر اُس کے لیے بھی اجنبی رہتا ہے۔ دہشت گردوں میں رہ کر کانگریس کی نمائندگی کرتا ہے۔ کانگریس کی تحریکوں میں شامل ہو کر جیل جاتا ہے تو جیل میں اجنبی رہتا ہے۔ فالج زدہ ہو کر روشن محل منتقل ہو جاتا ہے تو وہاں اجنبی ہی رہتا ہے۔ ڈپٹی سیکرٹری بن جاتا ہے۔ تو سیکرٹیریٹ میں اُس کا کردار اجنبی کا ہوتا ہے۔ وہاں سے پاکستان کی طرف ہجرت کرتا ہے تو ہجرت کے ہنگامے میں اُس کا کردار اجنبی کا ہوتا ہے۔ مکمل اجنبی ہونے کی وجہ سے زندگی کو دیکھنے کے لیے اُس کے پاس مکمل معروضیت ہے۔ مکمل غیر جانبداری ہے۔ اس طرح اُس کا مشاہدہ بھرپور ہمہ گیر غیر جذباتی اور موضوعیت کی کمزوریوں سے پاک ہے۔

نعیم خاصا جرأت مند کردار ہے وہ بہت کچھ کر سکنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ وہ روشن محل کی تقریب میں "تلک کی حمایت کرنے کی جرأت کرتا ہے پھر اپنے گاؤں کے نواب روشن آغا کی بیٹی عذرا سے محبت کرنے کی جرأت کرتا ہے اور اُسے ایک ساتھ زندگی گزارنے کی دعوت دیتا ہے۔ عذرا کہتی ہے کہ نعیم سرکاری نوکری نہیں کر سکتا اور اُس سے سوال کرتی ہے کہ وہ کب روشن پور جائے گا۔ وہ اُسے اپنے اور نعیم کے مابین فرق بتانا چاہتی ہے۔ چند روز بعد نعیم روشن پور چلا جاتا ہے جہاں وہ اپنے باپ کے ساتھ مل کر کاشتکاری کرتا ہے۔ وہ مہندر سنگھ کے ساتھ گھوڑی دوڑاتا ہے اُس کے ساتھ قتل میں شریک ہوتا ہے۔ پھر لام بندی ہونے لگتی ہے تو وہ فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔ دراصل وہ سرکاری ملازمت کی اپنے اوپر عاید پابندی ختم کرانا چاہتا ہے۔ نیز وہ اپنی موجودہ صورتِ حال پر اکتفا بھی نہیں کر سکتا۔ فوج میں ملازمت کرنے کے دوران میں اُس کا کردار بھی خاصا متحرک ہے۔ وہ اپنے افسر ٹھاکر داس سے لڑ پڑتا ہے۔ اُس کے ساتھ جنگ میں شریک ہے۔ اس صورتِ حال میں شخص مشین بن جاتا ہے مگر وہ اِس موقع پہ اپنا وجود بچا لیتا ہے۔ وہ اب بھی (BEING WITH ITSELF) ہے۔ عین میدانِ جنگ میں جب ٹھاکر داس اور وہ جنگ لڑ رہے ہیں اور صورتِ حال ایسی ہے جب فتح، شکست، تحفظ ذات یا قتلِ غیر کے تصورات بھی ختم ہو جاتے ہیں اور فرد سب کچھ مشینی انداز میں کر رہا ہوتا ہے تو نعیم عجیب طریقے سے اپنے محفوظ انسانی جذبوں کو بچائے ہوئے ہے۔ واقعہ یوں ہے:

"پسپائی سے آئے ہو؟ دشمن نے ہے خبر ٹھاکر داس نے پوچھا

(محمد سلیم الرحمٰن، شیخ صلاح الدین وغیرہ۔ عبد اللہ حسین سے بات چیت سویرا ۲۵-۲۳ ص)

دوسری طرف شیخ صلاح الدین کا دعویٰ ہے۔

"یہ پریم کہانی ایک مرد اور عورت کے باہمی وفا کے رشتوں میں پابند ہو جانے کا نام ہی نہیں، دونوں کے وصل و ہجر کا بیان ہی نہیں بلکہ ان تمام کیفیتوں کا بیان ہے جو محبت کا جذبہ انسانی صلاحیتوں کے باہمی تعاون سے پیدا کرتا ہے اور اس تعاون سے جو اعمال وجود میں آتے ہیں ان کی کارفرمائی کا بیان بھی ہے۔ چونکہ یہ اعمال دوسرے انسانوں پر کسی نہ کسی سطح پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس لیے دوسرے انسان ان اعمال کے معین اور معاون یا سدِ راہ بن جاتے ہیں۔ اس لیے ان تمام دوسرے انسانوں کا ان کی زندگی کے محرکات کا بیان کہانی کا ضروری حصہ بن جاتا ہے۔" (حوالہ ایضاً، صفحہ: ۲۲)

شیخ صلاح الدین نے یہ سارا استدلال عبد اللہ حسین کے دعوے کی تصدیق کے لیے کیا ہے ورنہ بات دراصل یہ ہے کہ مصنف نے محبت کی کہانی لکھنی شروع کی تو یہ کہانی اپنے سیاق و سباق میں اس قدر پھیل گئی کہ خود مصنف کی گرفت سے آزاد ہو کر پورے عصر پر محیط ہو گئی۔ پھر مصنف نے اپنے عصر کے مطالعہ و مشاہدہ کے لیے مختلف لوگوں سے ملاقاتیں کیں اور مطالعہ بھی کیا۔ اس طرح ناول ہر لحاظ سے عصری ناول بن گیا۔ اس ناول میں مصنف نے تاریخ کا نہ کوئی نظریہ دیا ہے نہ ہی تاریخ کو سلسلہ بہ سلسلہ پیش کیا ہے۔ البتہ تاریخ کا وژن ضرور موجود ہے۔ تاریخ کے اسی وژن نے مصنف کی عصر کے مطالعے میں معاونت کی ہے۔ یوں یہ ناول عصری ناول ہو گیا ہے۔

ناول کے کرداروں کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے۔ اس کا مرکزی کردار نعیم بعض نقادوں کی گرفت میں نہیں آسکا۔ نعیم سیدھی لکیر پہ چلنے والا کردار ہی نہیں۔ اس کردار کو اردو ناولوں کے کرداروں کے تناظر میں سمجھنا ویسے بھی الجھنیں پیدا کر دیتا ہے۔ یہ ناول ۱۹۵۶ء سے ۱۹۶۱ء کے درمیان عرصے میں لکھا گیا اس وقت عالمی سطح پر وجودی فلسفے اور وجودی ناولوں کا غلغلہ صاف سنائی دے رہا تھا۔ وجودی ناولوں کے کرداروں کے تناظر میں دیکھا جائے تو نعیم کو سمجھنا کوئی ایسا مشکل نہیں رہتا۔ اس تناظر میں سہیل بخاری کا یہ اعتراض عجیب سا معلوم ہوتا ہے

"نعیم کا سینئر کیمبرج پاس کرنے کے بعد گاؤں میں یوں رہ پڑنا کہ اپنے چچا ایاز بیگ کے بلانے پر بھی کلکتے نہ جائے جبکہ سینئر کیمبرج پاس لڑکے کو شہری فضا کے مقابلے میں دیہاتی فضا زیادہ مناسب ہو، پھر نعیم کی سی قابلیت کے جوان کا ۱۹۱۴ء میں افسر کے بجائے ایک معمولی سپاہی کی حیثیت سے فوج میں بھرتی ہونا محض تخیلی واقعہ نظر آتے ہیں۔"

(ناول نگاری، صفحہ: ۳۶۵)

دراصل یہ اعتراض تاریخ فلسفے اور نفسیات سے نقاد کی بے خبری کا نتیجہ ہے۔ نعیم نے سینیئر کیمبرج کیا تھا، مگر وہ اس وقت کلکتے میں رہتا تھا جہاں آزادی کی تحریکیں اور انسانی حقوق کی تحریکیں زور پکڑ رہی تھیں۔ نوجوانوں کے لیے گوکھلے سے زیادہ "تلک" مقبول شخصیت تھے۔ پہلی تقریب جو روشن محل میں ہوتی ہے وہاں نعیم اپنے چچا کے ساتھ شریک ہے۔ وہاں نعیم انگریز کی مخالفت اور تلک کی حمایت کر کے اپنے آپ کو ایک آزادی پسند نوجوان کے طور پر متعارف کراتا ہے۔ جس پر اس کا چچا سخت ناراض ہوتا ہے اور گھر آکر سمجھاتا ہے:

"تمہیں پتا ہے تلک کا نام لینا ہی دہشت پسندی میں شمار ہوتا ہے۔"

(اداس نسلیں، صفحہ: ۳۷)

نعیم کا یہ ذہن اسے سرکاری نوکری کرانے کی بجائے کسان بنا دیتا ہے۔ پھر وہ دہشت گرد سیاسی کارکن وغیرہ کے روپ میں سامنے آتا ہے تو کچھ عجیب نہیں لگتا، مگر وہ کسان کے کام سے اندر ہی اندر بیزار ہو جاتا ہے۔ وہ اس سے بیگانگی محسوس کرتا ہے تو فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔ یہاں اس کا رویہ کامیو کے مرسو سے ملتا جلتا ہے، جو زندگی کی لایعنیت کو بیگانہ وار دیکھتا اور بیگانہ وار عمل کرتا ہے۔ اسی طرح جب اسے فالج ہوتا ہے تو وہ نوکری کر لیتا ہے کیونکہ اب وہ پھر تھک چکا ہے۔ زندگی کی لایعنیت کو ایک بار پھر دیکھ لیتا ہے۔ اب اس کے لیے اس عمل میں کوئی معنی نہیں رہتے کہ وہ نوکری کرتا ہے یا کچھ اور کام کرتا ہے۔ وہ زندگی کی لایعنیت میں (BEING IN ITSELF) کا رویہ اپناتا ہے۔ وہ نوکری کرتا، اور روشن محل میں رہتا ہے اور یوں ایک شے بن جاتا ہے۔ اس کی ملاقات ایک دوسرے ساتھی افسر انیس الرحمٰن سے ہوتی ہے جو اس کا آئینہ بن جاتا ہے۔ وہ اس

طرح کمتر ذہانت رکھنے والے لوگ اس (PHENOMENON) کو قبول کر کے ایک عظیم جرأت کی اہلیت اختیار کر لیتے ہیں۔"

(اداس نسلیں، صفحہ: ۵۹۹، ۶۰۰)

نعیم میں کہیں بھی انجماد کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ وہ زندگی سے بھرپور ہے وہ نچلا نہیں بیٹھ سکتا۔ وہ گاؤں آتے ہی مہندر سنگھ سے لڑتا ہے اور پھر اُس کا دوست بن جاتا ہے وہ جنگ عظیم سے زخمی ہو کر واپس آتا ہے تو سوشلسٹ کا شکار ہیں شامل ہو جاتا ہے۔ وہ میدانِ جنگ میں بھی زندہ اور متحرک ہے۔ اُس کی جبلتیں، انفرادیت، جذبے ہر شے زندہ ہے۔ وہ ایک جگہ رُک نہیں سکتا۔ وہ ہر منزل سے جلدی سے گزر جاتا ہے۔ کسان، فوجی، سیاستدان بیوروکریٹ اور پھر ہجرت کے سفر میں کسان بن جانے کا عزم اور منصوبہ۔ وہ مطالعے کی دنیا میں بھی بہت جلدی طویل سفر طے کر لیتا ہے۔ وہ عشق میں محبوبہ کو پا بھی لیتا ہے اور پھر اُسے چھوڑ بھی دیتا ہے۔ عذرا جنسی طور پر خاصی فعال عورت ہے وہ اُسے جنسی طور پہ بھی مطمئن رکھے ہوئے ہے۔ اُس کی شخصیت میں کئی ابعاد موجود ہیں وہ کئی ابعاد میں بیک وقت سفر کر رہا ہے۔ یہی سفر، حرکت، قوت، توانائی اُسکے کردار کو اُردو ادب میں انفرادیت بخش رہے ہیں۔

ناول کا دوسرا اہم کردار علی ہے۔ نعیم کا چھوٹا بھائی۔ بعض اوقات یوں لگتا ہے جیسا کہ علی نعیم کا (COMPLIMENT) تکملہ ہو۔ وہ زندگی کے اُن گوشوں کو سامنے لانے کا ذریعہ بنتا ہے جہاں نعیم نہیں جا سکا۔ علی صرف اور صرف کسان ہے جاہل اور ان پڑھ کسان پھر وہ مزدور بنتا ہے اور آخر میں وہ دوبارہ کسان بننے کا عہد کرتا ہے گویا کہانی وہاں ختم ہو جاتی ہے جہاں سے شروع ہوئی تھی۔ علی میں قوتِ فیصلہ کی کمی نہیں وہ عائشہ سے محبت کرتا ہے اور اُسے پا لیتا ہے۔ وہ بانو کو پسند کرتا ہے اور اُسے شادی کی دعوت دے دیتا ہے۔ وہ کھرا کسان ہے۔ جس کی گفتگو میں اکھڑ پن ہے۔ اس کی مثال اُس کی وہ گفتگو ہے جو وہ ایک طوائف سے کرتا ہے جو مسجد شہید گنج کی تحریک کے دنوں میں اُسے اپنے گھر میں پناہ دیتی ہے۔ اچانک اُس کا گاہک آتا ہے تو وہ علی کو چلے جانے کے لیے کہتی ہے۔ اِس موقع پر طوائف اور علی کی گفتگو کسان والے اکھڑ اور صاف لہجے کی نمائندگی کرتی ہے۔ گفتگو یوں ہوتی ہے:

" کل پھر آنا "

" میرا یہاں کوئی نہیں ۔ مجھے یہیں رہنے دو ۔ "

" اوں ہونہہ "

" میں تمہارے ساتھ نہیں سوؤں گا " علی نے منت کی ، " فکر نہ کرو "

" جاؤ ــــــــــــ "

" تو ٹھیک ہے اب میں نہیں آؤں گا "

نہیں بھائی ضرور آنا ۔ تمہاری منت کرتی ہوں ۔

" کیا " علی نے کہا ، " اب تھوکنے بھی نہیں آؤں گا ۔ "

(اُداس نسلیں ، صفحہ ۴۴۹)

علی جرأت مند ہے وہ اپنے بھائی کے سامنے اکڑ سکتا ہے ۔ وہ راول کا مقابلہ کر سکتا ہے ۔ وہ مختلف شہروں میں جا کر زندگی گزار سکتا ہے ۔ وہ ارادہ اور عمل کی قوت سے محروم نہیں ۔ وہ اپنے بھائی نعیم سے علیحدہ ہو کر اس کے بارے میں مکمل معلومات رکھتا ہے ۔ یہ اس کی شخصیت کا پھیلاؤ ہے ۔ وہ نعیم کی بیماری افسردگی وغیرہ سب کچھ کے بارے میں جانتا ہے مگر نعیم کو صاف دلی سے معاف کر دیتا ہے ۔ وہ زندگی کرنے اور اس کی حفاظت کرنے میں اس قوت اور عزم کی نمائندگی کرتا ہے جو ایک آدمی کا فرض بھی ہے اور شرف بھی ۔ وہ ہجرت کے سفر میں خود حفاظتی کے جبلی جذبے اور انسانی عمل کی بہترین نمائندگی کرتا ہے ۔

علی بنیادی طور پر کسان ہے جہاں ملکیت بھی انفرادی ہے اور محنت بھی ۔ وہ کارخانے کا مزدور بنتا ہے تو خود بیگانگی (SELF ALIENATION) کا شکار ہو جاتا ہے ۔ جو سرمایہ دارانہ طرزِ معیشت کا لازمی نتیجہ ہے ۔ اسی طرزِ محنت میں ملکیت انفرادی ہوتی ہے اور محنت اجتماعی اور سماجی ہوتی ہے ۔ مزدور ایک عجیب بے بسی کا شکار ہو جاتا ہے ۔ اس صورتِ حال کو صفدر میر نے یوں بیان کیا ہے :

" مزدور اپنی زندگی ایک معروضی شے میں ڈھالتا ہے لیکن اب اس کی زندگی اسی کے اپنے اختیار میں نہیں رہتی بلکہ اس معروضی شے کے اختیار میں چلی جاتی ہے ۔ لہٰذا جتنی زیادہ پیداواری سرگرمی ہوتی ہے ۔ اتنا ہی مزدور کو اشیاء سے محروم ہونا پڑتا ہے جو کچھ اس کی محنت کا حاصل ہوتا ہے .... اس

خندق سے صرف دو لمحے کا فاصلہ تھا۔ نعیم نے بڑھنا چاہا لیکن جلتی ہوئی نفرت اور حسد کا جذبہ غالب آ گیا۔ "نعیم تم زخمی ہو؟" وہ خاموش پڑا رہا۔ ٹھاکر داس اُچک کر باہر نکلا اور اُس کی طرف دوڑا گولیوں کی ایک بوچھاڑ ہوئی۔۔۔۔۔۔

اور وہ بے جان ہو کر سید ھا لیٹ گیا۔" (اُداس نسلیں، صفحہ: ۱۴۰)

نعیم کا بازو جنگ میں کام آتا ہے اور بہادری پہ ملٹری کراس ملتا ہے۔ وہ زخمی سپاہیوں کے ہسپتال میں ڈیوٹی کے دوران ایک جرمن زخمی قیدی کی مدد کرتا ہے۔ یہ خاصا مشکل کام ہے کیونکہ تمام عملہ اُسے دشمن کا سپاہی سمجھ کر اُس سے نفرت کرتا ہے جبکہ نعیم کا یہ مسئلہ نہیں ہے زخمی قیدی نعیم کو لکڑی کا بازو بنا دیتا ہے۔

نعیم اس قدر بہادر ہے کہ واپسی پہ ایک ہاتھ سے سور کا شکار کرتا ہے اور اس قدر مضبوط قوتِ فیصلہ کا مالک ہے کہ دہشت پسندوں کے گروہ میں شامل ہو سکتا ہے لیکن دہشت پسندوں سے اتفاق نہیں رہتا تو وہ ان سے دلیری کے ساتھ اختلاف کرتا ہے حالانکہ دہشت پسند اختلاف کرنے والے کو قتل کر دیتے ہیں۔ وہ ایک دہشت گرد کی بہن شیلا کی مدد سے بچ نکلتا ہے۔ واپسی پر پھر کاشتکاری کرتا ہے۔

نعیم اپنے والد کی وفات کے بعد روشن محل جاتا ہے اور عذرا سے شادی کر لیتا ہے۔ اس طرح وہ ایک مشکل کام کو سرانجام دیتا ہے۔ یہ اُس کی شخصیت کا تاثر ہے جو عذرا کو اپنے خاندان کی اشرافیائی اقدار سے بغاوت پر آمادہ کرتا ہے۔ نعیم نہ صرف عذرا سے شادی کرتا ہے بلکہ اُسے اپنے ساتھ سیاسیات میں بھی شریک کرتا ہے اور اُسے قومی سیاسیات کا اہم کارکن بنا لیتا ہے۔

نعیم جیل جاتا ہے تو وہاں وہ عزم اور حوصلے سے سزا کاٹتا ہے۔ وہ معافی مانگ کر رہا نہیں ہوتا۔ وہ حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرتا ہے۔ جیل میں کسی بھی شخص کی کمینگیاں برہنہ ہو جاتی ہیں۔ نعیم وہ کردار ہے، جو جیل میں بھی عزم اور حوصلے سے کام لیتا ہے۔ وہ ہر سزا کے بعد پہلے سے زیادہ جرأت کے ساتھ سیاسی کام کرنے کے لیے تیار رہتا ہے۔

نعیم پہلی بار اس وقت ہمت ہارتا ہے جب فالج کا حملہ اُسے بے بس کر دیتا ہے۔ اس کے بعد اُس کی شخصیت مجروح ہونے لگتی ہے وہ شخص سے شے بن جاتا ہے۔ وہ ڈپٹی سیکرٹری بن جاتا ہے۔ مگر سیکرٹیریٹ میں وہ اجنبی رہتا ہے۔ اُس کی ڈاکٹر انصاری

اور انیس الرحمن سے ملاقاتیں خاصی اہم ہیں۔ ڈاکٹر انصاری کی تبلیغ مذہب اُسے مطالعے کی طرف مائل کرتی ہے اور انیس الرحمن کی گفتگو غور و فکر پر مائل کرتی ہے۔ نعیم کا مطالعے کا سفر رُکتا نہیں۔ سوچ کا سفر بھی جاری ہے۔ وہ کسی مقام پر نہ تو ڈاگما (DOGMA) کو قبول کرتا ہے اور نہ کسی مقام پر کلیتے بُراتا ہے۔ اُس کی گفتگو اُس کی اپنی ہے۔

نعیم حساس شخص ہے۔ وہ اپنے حساس جرم کو چھپا نہیں سکتا، بھلا نہیں سکتا۔ شیلا کو دھتکارنا اُسے یاد رہتا ہے وہ ٹھاکر داس کو بھی نہیں بھلا سکتا اور پھر اُس نے علی کو گھر سے نکال دیا تھا اُسے بلوائیوں میں دیکھنا ہے تو ضمیر کی عدالت میں اُس پر ایک اور فردِ جرم عاید ہوتی ہے۔ وہ شیلا سے بے وفائی کی وجہ سے عذرا سے بھی محبت نہیں کر پاتا اُسے عذرا میں ذہانت جیسی شے کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اُس میں جرأت ہے کہ وہ عذرا کی چھوٹی بہن نجمی کو یہ کہہ سکے:

"تمہارا ذہن — میں نے ہمیشہ تمہارے ایسی لڑکی کی تمنا ——————"

(اُداس نسلیں، صفحہ ۵۶۱)

نعیم جب نے ڈاکٹر انصاری سے کہا تھا:

"مذاہب پر ایمان لانے کے لیے ڈاکٹر صاحب میں ذرا بوڑھا نہیں ہو چکا ہوں۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ ۴۶۳)

اپنی زندگی کے سفر کے اختتام پر ایمان کی منزل کو پا لیتا ہے۔ یہ ایک دکھ بھرے سفر کا انجام ہے جو اسے ایک نئی بلندی اور وسعت عطا کر دیتا ہے۔ نعیم اپنے سفر کے انجام پر کہہ رہا ہے:

"جہاں دلائل ختم ہو جاتے ہیں وہاں سے ایمان شروع ہوتا ہے۔ یہ وہ پوشیدہ رو ہے جو تمام مذاہب کی تہہ میں رواں ہے۔ ایمان یہ تجریدی اور تقریباً غیر دلچسپ لفظ جس میں انسانیت اور خدائیت کے وسیع ترین معنی پوشیدہ ہیں، پُراسرار طور پر اور غیر مشروط طور پر بے علم لوگوں کے دلوں میں اُتر جاتا ہے اور انہیں اطمینان اور وقار کے ساتھ ہر آفت کا، جس میں موت بھی شامل ہے، سامنا کرنے کا اہل بنا دیتا ہے۔ پھر یہ چیز اس قدر آسان اور قدرتی دکھائی دیتی ہے۔ کوئی آج تک نہیں سمجھ سکا کہ کس

مطلب:" (اُداس نسلیں، صفحہ: ۲۹۹)

وہ نعیم کے استدلال کی قائل تو ہو جاتی ہے۔ مگر مظاہرہ کرنے کی بجائے اُس کی کیفیت یہ ہے:

"وہ نعیم نے بورڈ اُس کے ہاتھ میں ٹھونس دیا جو اُس نے ہاتھ لٹکائے لٹکائے پکڑ لیا اور شہزادے پر سے نظریں ہٹائے بغیر، سحر زدہ سی کھڑی رہی" (اداس نسلیں، صفحہ: ۳۰۵)

عذرا آغا خاں کو دیکھ کر بھی متاثر، مرعوب اور مسحور ہوتی ہے اور اُس کی کیفیت یوں ہوتی ہے:

"اُس کے چہرے پر رنگ جھلک آیا تھا اور بڑی بڑی مائع آنکھوں سے جذبات ظاہر تھے۔ وہ کرسی کی پشت چھوڑ کر سیدھی بیٹھی ہوئی صدر آغا خاں سوئم کو دیکھ رہی تھی مسحور اور مضطرب۔" (اداس نسلیں، صفحہ: ۳۷۱)

عذرا کوئی (STEREOTYPE) کردار نہیں، وہ اپنے طبقے سے محبت اور نفرت کرتی ہے۔ وہ اپنے باپ کو اپنا آئیڈیل خیال کرتی ہے، مگر لاشعوری طور پر اپنے باپ کے طبقے کی اخلاقیات کو رد کر دیتی ہے۔ وہ باربار یہ کہتی ہے کہ وہ اپنے باپ کو آئیڈیل خیال کرتی ہے اُس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ اُس کے باپ نے اپنے طبقے کی اخلاقیات سے ہٹ کر غریب عورت سے شادی کی تھی۔ اِسی طرح عذرا بھی بغاوت کر کے ایک غریب مرد سے شادی کرتی ہے۔ اُس کے باپ روشن آغا نے اپنی بیوی کی شخصیت کو پردے کے پیچھے گم کر دیا۔ عذرا بھی آہستہ آہستہ نعیم کی اصل شخصیت کو ختم کر کے ایک بیورو کریٹ بنا دیتی ہے۔ اُس کے سامنے نعیم کی شخصیت مسخ ہو کر رہ جاتی ہے نعیم اُس کے سامنے اپنے آپ کو بہت چھوٹا محسوس کرتا ہے۔ عذرا کی محبت اُس یونانی کردار کی طرح ہے جو اپنے مہمان کو طلسمی پلنگ کے برابر کر دیتا ہے کبھی یہ کھینچ کر لمبا کرتا ہے۔ اور کبھی کاٹ کر چھوٹا کرتا ہے۔ اِس عمل سے مہمان کی زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ عذرا بھی نعیم کو اپنی محبت کے جادو سے کبھی کھینچتی اور کبھی کاٹتی ہے۔ اِس عمل سے نعیم کی شخصیت ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے اور وہ یہ محسوس کرتا ہے:

"وہ برسوں تک ساتھ رہے تھے، ساتھ سوئے تھے، ہنوز اجنبی تھے۔ وہ بے شرمی کی حد تک نفسانی اور خوبصورت تھی، وہ محبت کرنے والی عورت تھی، وہ ایک نکما مرد تھا، نکما اور نارمل، معمولی، بے حد معمولی۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۳۷۲)

عذرا اپنے طبقے کی نفسیات کی وجہ سے نعیم کی شخصیت کو مسخ کر دیتی ہے۔ وہ اس کی جھولی میں اگر تھوڑا سا اپنا آپ ڈال دیتی تو نعیم نادار نہ رہتا ۔۔ دراصل وہ جس طبقے سے تعلق رکھتی ہے وہ طبقہ کچھ بھی نہیں دے سکتا۔ صرف لے سکتا ہے۔ روشن آغا روشن پور کے لوگوں کو کنگال کر دیتا ہے تو عذرا نعیم کو بالکل نکھد بنا دیتی ہے۔ اُسے بالکل کنگلا کر دیتی ہے۔ اسی لیے تو وہ ہجرت کے سفر میں نئے سرے سے زندگی کرنے کا منصوبہ بناتا ہے، تو اپنی اُس شخصیت کی بازیافت کرتا ہے جسے عذرا نے مسخ کر دیا تھا۔ عذرا کا سارا عمل زیر سطح رہتا ہے۔ وہ اِس قدر آہستہ آہستہ اپنا اثر دکھاتی ہے کہ نعیم ٹوٹتا رہتا ہے اور اپنی ٹوٹ پھوٹ سے بے خبر رہتا ہے۔ وہ نعیم سے بھی محبت کرتی ہے اور اپنے طبقے سے بھی ۔۔ وہ پیار کرتے ہوئے نعیم کو توڑ دیتی ہے۔ اس کے یہی تضادات اس کے کردار کو منفرد کردار بنا دیتے ہیں۔

عذرا کا انجام خاصا ٹریجک ہے۔ اس کی ٹریجڈی کچھ فیصلے کی غلطی میں پوشیدہ ہے۔ کچھ حالات کا نتیجہ۔ اُسکے حالات اس کے لیے ترحم کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد وہ پرویز (اپنے بڑے بھائی) کے گھر میں ہے اس کی حیثیت کچھ اچھی نہیں ہے مگر اس کی وجاہت ختم نہیں ہوتی اس کی صورت حال یہ ہوجاتی ہے:

"درجے میں اس کے بعد صرف ملازمین آتے تھے۔ اس کے باوجود آخری وقت پر (تقریبات میں) کسی نہ کسی طرح تیار ہو کر منظر پر آجاتی اور اپنی بھاوج سے الگ الگ اپنی پرانی گریس کے ساتھ مہمانوں میں گھومتی پھرتی اور ان کی خیریت دریافت کرتی۔" (آگ کا دریا، صفحہ ۴۴۳)

ایسی صورت حال میں اپنی انفرادیت، گریس، شخصیت اور وقار کو قائم رکھنا اُسے انفرادیت بخش دیتا ہے اور یوں اس کا کردار زندہ، فعال، بھرپور اور متحرک حیثیت میں سامنے آتا ہے۔

اِس ناول کا ایک کردار مرزا نیاز بیگ ہے۔ وہ صرف ایک کسان ہے۔ اس کی اخلاقیات روایتی کسان کی اخلاقیات ہے۔ وہ باپ دادا کے بوئے ہوئے کھیتوں میں زندگی بسر کرتا ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ وہ صرف ایک محنتی کسان اور ذہین کاریگر ہے۔ اُسے اپنی کاریگری سے اِس قدر شدید محبت ہے کہ وہ اِسکی خاطر جیل میں جاتا ہے مگر اس سے اپنا ناتا توڑنے کے لیے تیار نہیں۔ وہ کسان ہے اور کسان کا کام خوب جانتا ہے۔ وہ فخر سے کہتا ہے:

"منڈی کے سارے گُڑ کے سوداگر میرا نام جانتے ہیں۔ پچاس گاؤں کا گُڑ

کی محنت ..... ایک خارجی وجود بن گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جو زندگی اس نے اشیاء کو عطا کی تھی وہی زندگی اب اس کے مدمقابل ایک بیگانہ اور دشمن کی حیثیت سے کھڑی ہے۔"

(تصورِ بیگانگی، صفحہ ۴۲، ۴۳)

اس صورتِ حال کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ مزدور بے بسی، مایوسی اور کرب کا شکار ہو جاتا ہے۔ بلکہ ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے کہ وہ ایک مشین کا پرزہ بن جاتا ہے جس کا نتیجہ ہے کہ علی کا فیکٹری میں وجود انفرادی وجود کی نفی ہے۔ اس کا ہر عمل میکانکی ہے۔ اس لیے وہ اس کام سے نفرت کرتا ہے اور اس کام کو تیاگ دینے کی خواہش کرتا ہے۔ اسی لیے وہ یہ مزدوری چھوڑ کر بلوائی بن جاتا ہے۔ وہ سادہ دل کسان ہے۔ بھائی سے ناراض ہے، مگر جب اُسے ملتا ہے تو ساری ناراضگی ختم کر کے اُسے نہ صرف معاف کر دیتا ہے بلکہ اسے بحفاظت پاکستان لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا رویہ حیاتیاتی آدمی کا رویہ ہے۔ وہ زندگی کے لیے لڑتا ہے اور زندگی سے لڑتا ہے۔ وہ عائشہ کی تلاش کرتا ہے۔ مگر عائشہ کی یاد اس کی حیاتیاتی اور سماجی ضروریات کی راہ میں رکاوٹ نہیں بنتی۔ اسی لیے وہ بانو کو شادی کی دعوت دے ڈالتا ہے۔

اس ناول کا ایک اہم کردار عذرا ہے۔ وہ جاگیردار خاندان کی بڑی بیٹی ہے (جو کئی سال تک اکلوتی بیٹی بھی ہے)۔ مگر اس کا رویہ دوسروں سے ذرا علیحدہ ہے۔ ناول کے آغاز میں ایک تقریب میں جب کھیل شروع ہوتا ہے تو عذرا غائب ہے۔ وہ باغیچے میں ہے۔ یہیں سے اس کا منفرد رویہ ابھرنے لگتا ہے۔ اس کے ہاں ایک تضاد ہے اور اسی تضاد نے اُسے اہم کردار بنا دیا ہے۔ مصنف اس کردار کی تعمیر پر کچھ اور توجہ صرف کرتے تو یہ کردار ناول کا سب سے اہم کردار بن سکتا تھا۔ جب نعیم روشن محل میں رہ رہا تھا اور ایک عجیب کرب سے گزر رہا تھا اس وقت انیس الرحمٰن کی رفاقت میں اسے تسکین مل رہی تھی یا وہ نجمی کے خواب دیکھ رہا تھا۔ ان دونوں کی عذرا کا کردار ذرا فیڈ آؤٹ ہو گیا ہے۔ نعیم کی عدم موجودگی میں عذرا کی جنسی طلب کا پہلو تو واضح ہوتا ہے مگر تنہائی جس قسم کی دردوں بھری لاتی ہے۔ خصوصاً عشق کرنے والے تنہائی میں جس خود شناسی کے عمل سے گزرتے ہیں۔ عذرا کے کردار کا یہ پہلو ناول میں سرے سے غائب ہے۔

عذرا جنسی طور پر خاصی بھرپور عورت ہے ـــــ سائمن کمیشن کے زمانے میں کانگرسی

کی سول نافرمانی کی تحریک کے سلسلے میں نعیم جیل جاتا ہے۔ تو عذرا روشن محل میں تنہا ہے اُس کی جنسی بھوک بھڑکتی ہے۔ اس کے وجود کو تہہ و بالا کر دیتی ہے اور پھر ایک کسلمندی پر منتج ہو جاتی ہے۔ اس کیفیت کا اظہار مصنف نے بڑی مہارت سے کیا ہے۔ یہ کیفیت ایک بھری پُری عورت کی جنسی کیفیت ہے۔ مصنف لکھتے ہیں:

"کپڑے اُتار کر اُس نے زیتون کا تیل سارے بدن پر ملا اور ہتھیلیوں کی مدد سے آہستہ آہستہ اُسے جلد میں جذب کرنے لگی۔ اس نے ریشے کی طرح دبتی اور اُبھرتی ہوئی اپنی گندمی، تندرست جلد کو دیکھا اور اُس کے بدن میں گہرا سرور اور اُمنگ پیدا ہوئی۔ سرور جس میں پیاس چھپی ہوئی تھی۔ وہ دروازہ کھول کر باہر نکل آئی اور کمروں میں پھرنے لگی۔ قدِ آدم آئینے کے سامنے رُک کر اُس نے جلتی ہوئی آنکھوں سے اپنے جسم کو ہر زاویے سے دیکھا اُس کا بدن کنواری لڑکیوں کی طرح کسا ہوا، لچکدار اور مضبوط تھا۔ دیر تک وہ معطل ذہن کے ساتھ بند کمروں میں چکر لگاتی رہی اور اس کے رونگٹے رونگٹے میں سوزش پیدا ہوئی۔ سوزش اور پیاس، اُس سرور کے لیے جس سے وہ محبت کرتی تھی۔ حسرت اور محرومی کے اذیت ناک لمحے ایک ایک کر کے اُس پر سے گزرتے رہے۔" (اداس نسلیں صفحہ: ۳۴۹)

عذرا کلکتے سے سینیئر کیمبرج کرنے والے نعیم کو تو اُس کا گھر یاد دلاتی ہے تاکہ نعیم کو روشن پور میں اپنی اور روشن آغا کی حیثیت کا فرق معلوم ہو سکے، مگر ملٹری کراس حاصل کرنے والے ایک ٹوٹے ہوئے ہاتھ والے نعیم کا ہاتھ تھام لیتی ہے تو اس کی وجہ اُس کی شخصیت میں ایک بھرے پُرے مرد کی موجودگی ہے جس کی عذرا کو ایک بھری پُری عورت ہونے کی وجہ سے تلاش تھی۔ اس شادی کی دوسری وجہ عذرا کی اپنے طبقے سے ایک عجیب سی اُکتاہٹ اور بیزاری تھی۔ وہ اس سے (LOVE HATE) کرتی ہے۔ وہ کانگریس کی تحریک میں شامل ہو کر نعیم کے ساتھ کلکتہ جاتی ہے اور پرنس آف ویلز کے خلاف مظاہرہ کرنے کا پروگرام رکھتی ہے۔ مگر اپنے جاگیرداری پس منظر کی وجہ سے پرنس کی شخصیت کے جلال سے مسحور بھی ہے۔ وہ تو پہلے ہی پرنس کی شخصیت کی معترف ہے اور کہتی ہے:

"وہ شاہی خاندان کا اتنا شریف انسان ہے۔ اُسے سیاست سے کیا

محنتی اور محبت کرنے والی ہمدرد عورت بھی ہے اور شرمیلا ہونے ہوئے ایک پیار کرنے والی بہادر لڑکی ہے۔ مدن اچھوت ہے، مگر انقلاب کے سفر پر نکلا ہے اور ایک اچھوت کے ردعمل کو پیش کرتا ہے۔ دیگر کردار تو (STEREO) ٹائپ ہیں۔ اور ان کا رول بھی کچھ زیادہ نہیں۔

اُداس نسلیں میں عبداللہ حسین نے منظر نگاری پر بھی خاص توجہ دی ہے۔ اس کی منظر نگاری رومانوی نہیں حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ منظر کو ہی نہیں پس منظر کو بھی دیکھتا اور پیش کرتا ہے۔ اُداس نسلیں میں صرف ایک طرح کے مناظر نہیں ہیں۔ اس میں روشن پور ہے جہاں یوپی اور پنجاب کے دیہات کے مناظر اور ماحول دیکھے جاتے ہیں۔ روشن محل ہے جہاں دعوتیں ہوتی ہیں۔ ان دعوتوں کا ماحول ہمیں قرۃ العین حیدر کے میرے بھی صنم خانے کی تقریبات کی یاد دلاتا ہے۔ عبداللہ حسین ان تقریبات میں کچھ ایسا رنگ بھی بھر دیتے ہیں جس سے یہ ماحول اور مناظر قرۃ العین حیدر کی خالی نقالی نہیں رہتے اپنا انفرادی رنگ اختیار کر لیتے ہیں عبداللہ حسین کے ہاں روشن محل کی تقریبات میں ایک طلسم بنتا اور ٹوٹتا ہے۔ ٹوٹنے کا یہ عمل عبداللہ حسین کو قرۃ العین حیدر سے الگ کر دیتا ہے۔ ابتدائی باب تیسرے باب میں ایک تقریب کے موقع پر جب لڑکے لڑکیاں کھیل کھیل میں کئی کپ توڑ دیتے ہیں تو ایک انگریز لڑکی کہتی ہے:

"یہ ہندوستان کے نواب۔ اگر ان کو کچھ عرصے کے لیے انگلستان بھیج دیا جائے تو کیا اچھا ہو۔ جیلہ تم نہیں سمجھتیں۔ میرے والدین کی بھی سکاٹ لینڈ میں جاگیر ہے اور جائے کا ایک سیٹ ٹوٹنے سے ہمارا بھی اتنا کچھ ہی نقصان ہوتا ہے جتنا عذرا کا لیکن ہمیں اس کی سزا میں سارا دن چائے نہیں ملتی۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۱۹)

عبداللہ حسین روشن محل کی دعوتوں کا طلسم تعمیر کرتے ہیں، مگر خود ہی توڑ دیتے ہیں۔ ان کے ہاں روشن محل کی دعوتیں زیادہ دیر تک اپنا گلیمر قائم نہیں رکھ سکتیں۔ کبھی نعیم ان تقریبات میں وارد ہو کر ان کا طلسم توڑتا ہے اور کبھی خالد ــــ دراصل قرۃ العین حیدر اپنے جاگیر داری پس منظر کی وجہ سے اعلیٰ اشرافیہ طبقے کی تقریبات اور ماحول کا گلیمر قائم رکھتی ہیں جب کہ عبداللہ حسین اس گلیمر کو بعض اوقات شعوری طور پر توڑتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے کبھی کبھی ان کے کردار ... طویل تقریر ... کرتے ... روشن محل میں ...

گفتگو ایک ایسی تقریب ہے جو طلسم کو توڑ دیتی ہے ۔ مسعود کی تقریر جاگیرداری کا پس منظر کو اُبھرتے ہوئے درمیانہ طبقے کے سامنے لے آتی ہے ۔ اس طرح روشن محل کا سارا انگلیز نفسیاتی اور ذہنی اُلجھن سے زیادہ کچھ نہیں رہتا ۔ روشن محل کا سارا ماحول نجمی عذرا اور پرویز کی پہچان سہی ، مگر مسعود کے لیے یہ صرف ایک خواب ہے ۔ وہ کہتا ہے :

" میں وہ سب کچھ حاصل کرنا چاہتا تھا ، جو تم نے ورثے میں پایا ہے ۔ تمہاری نفاست ، تمہارا دماغ ، تمہارا اخلاق تمہاری تعلیم اور تربیت ، ارسٹوکریسی کی تمام مرکب نعمتیں ، سب ـــ ہاں تم سے حسد کرتا ہوں ۔ میرے دل میں تمہارے لیے دھیمی ، سلگتی ہوئی رقابت ہے ادریس ۔" (اُداس نسلیں ، صفحہ ۵۵۸)

اس حوالے سے روشن محل کا ماحول اور اس کی تقریبات صرف قہقہے ہی نہیں رہتے بلکہ غصہ نفرت اور طبقاتی تضاد بھی نظر آتے ہیں ۔

عبداللہ حسین نے اس ناول میں جنگ کا منظر نامہ بھی پیش کیا ہے ۔ مصنف نے جنگ کے گولے برسنے کی کیفیت اور ٹوٹتے پھوٹتے انسان سبھی کچھ دکھانے کی کوشش کی ہے ۔ میدان جنگ کی تصویر کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو :

" اتنے خوش کیوں ہو رہے ہو " ! نعیم نے تلخی سے کہا اور پٹیاں اٹھانے کو جھکا "

" یہ ہمیں اپنے بیل کا قصہ سنا رہا تھا ، جو لوگوں کی گائیں اغواء کر کے لایا کرتا تھا "

" فضول قصے بند کرو ۔ وہ سر پر چڑھ آتے ہیں ۔ "

" تینوں سپاہیوں کے چہرے منجمد ہو گئے ۔ "

ہمیں پتا ہے ہمیں پتا ہے ۔ ہنسنے والے نے گولیوں کا کریٹ اوندھا کرتے ہوئے سختی سے کہا پھر یکلخت وہ مڑا اور پوری آواز سے چلایا :

" اور اب بھی ہم باتیں نہیں کر سکتے ؛ اب بھی ! ہمارے ہاتھ پک گئے ہیں دیکھو یہ دیکھو ۔ ہم ایسے ہی مر جائیں گے ۔ " (اُداس نسلیں ، صفحہ ۱۳۹ ، ۱۴۰)

عبداللہ حسین نے محولہ اقتباس میں میدانِ جنگ میں فوجیوں کی نفسیاتی جسمانی اور ذہنی کیفیت کو کمال خوبی سے بیان کر دیا ہے ۔ صرف چہرے منجمد ہو گئے کا ٹکڑا کتنی ہی تفصیلات پر بھاری ہے ۔ اُداس نسلیں میں مچھیرے کی زندگی کے مختلف مناظر ، مختلف جیلوں کے کئی مناظر ، قصہ خوانی بازار کی ... اور مسجد شہید گنج کی تحریک کے مناظر ، کارخانے اور اس کی ہڑتال کے مناظر ، عام احوال

رکھ دو، میرے گڑ کو یوں پہچان لیں گے جیسے اس پر میرا نام لکھا ہو، سودے کی ایک چٹکی نہیں ڈالتا اور لیٹھے کا سا سفید گڑ نکالتا ہوں۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۲۴۰)

اس کی نفسیات اور اخلاقیات ایک محنتی کسان کی نفسیات اور اخلاقیات ہے۔ عورت کے بارے میں اس کے نظریات روایتی کسانوں کے سے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

"عورتیں ناکارہ ہوتی ہیں، لیکن کسان کے لیے عورت بڑی مفید ہوتی ہے۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۲۵۱)

یہ نفسیات ایک کسان کی نفسیات ہے۔ ہمارے پنجاب میں گھر سے بھاگ جانے والی عورت کو اسی لیے بازو کہتے ہیں۔ وہ سخت محنت کرتا ہے اور خوب کھاتا ہے۔ وہ جنس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اور جنس کی ضرورت سے پوری طرح باخبر ہے۔ وہ حیاتیاتی سطح پر زندگی سے نبرد آزما ہے۔ اسی لیے تو وہ موت کو قریب پا کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔ اس کا کردار ایک آدمی کا کردار ہے اور اسی میں اس کی ساری خوبیاں پوشیدہ ہیں۔ اس کردار وہ کیسٹ ہے جس سے صرف محنت کا نغمہ ہی سنائی دیتا ہے۔ اس کی شخصیت کو اس ٹوٹ پھوٹ کا سامنا نہیں جس سے نعیم، علی، یا مہندر سنگھ گزرتے ہیں۔ اس کا کردار محدود دنیا میں خاصا بھرپور ہے۔ اس صورت میں ڈاکٹر سہیل بخاری کا یہ دعویٰ کہ:

"پورے ناول میں اگر کوئی جیتا جاگتا کردار ہے تو نیاز بیگ کا ہے۔"

(ناول نگاری، صفحہ: ۳۹۷)

مبالغہ آمیز ہی نہیں مضحکہ خیز بھی ہے۔ شاید سہیل بخاری صرف محنت اور وہ بھی ہاتھ کی محنت کو کسی کردار کی زندگی خیال کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک زندگی کے مختلف مراحل میں کسی کردار کی زندگی سے نبرد آزمائی تجربات کی وسعت، وژن، بصیرت اور بصارت اور زندگی کی تفہیم وغیرہ بے معنی چیزیں ہیں ـــــ

مہندر سنگھ ایک کسان ہے۔ محنتی، دلیر اور اکھڑ۔ اس کی اخلاقیات ایک اکھڑ کسان کی اخلاقیات ہے۔ وہ تین آدمیوں کے قتل میں شریک ہے۔ وہ قتل کرنے کے بعد کھیت میں چارہ کاٹنے چلا جاتا ہے اور اپنے ساتھ اپنی بھابی کلدیپ کور کو بھی لے جاتا ہے۔ جہاں آزاد جنسی اخلاقیات کا مظاہرہ کرتے ہوئے وہ اپنی بھابی کے ساتھ زمین پر لیٹ

جاتا ہے ابھی بغلگیر ہو رہا ہے کہ کلدیپ کور اُسے کہتی ہے کہ اُس کا بھائی جوگندر اُس سے طاقتور ہے کیونکہ آج اُس نے سب کاٹے ہیں اس بات پر اُس کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے، جس بات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ حساس بھی ہے۔ پھر جب وہ لام بندی پر چلا جاتا ہے، جہاں جنگ لڑتے ہوئے انسان کی انفرادیت، ذاتی ارادہ اور کام سے بندے کی لگن ختم ہو جاتی ہے تو اُس کی کیفیت عجیب سی ہونے لگتی ہے وہ اپنے کام سے ہی نہیں اپنی ذات سے بھی (ALIEN) "اجنبی" ہو جاتا ہے۔ جنگ کے دنوں میں وہ اپنی کیفیت یوں بیان کرتا ہے:

"میں تنگ آ چکا ہوں۔ ایک گاؤں ہم نے فتح کیا وہاں ایک عورت میرے ہاتھ لگی، چار گھنٹے تک وہ میرے پاس رہی لیکن ڈر کی وجہ سے میں نے اُسے ہاتھ تک نہیں لگایا ——— میں ختم ہو چکا ہوں۔" (اداس نسلیں صفحہ: ۱۴۸)

وہ شخص جو بھائی کو بھی معاف نہیں کرتا جنگ کی وجہ سے سراسر بے جان ہو جاتا ہے۔ اُس میں زندگی کی حرارت ختم ہو جاتی ہے۔ وہ تین آدمیوں کے قتل میں شریک تھا، مگر جنگ میں قتل کرتے کرتے وہ تھک جاتا ہے۔ اُسے جنگ کے مشینی انداز نے تھکایا ہے۔ وہ تنگ آ چکا ہے۔ وہ نعیم سے کہتا ہے:-

"قتل ——— خون کا بدلہ خون - اُس کے لیے ہمارا خون جوش مارتا ہے ہم تیاری کرتے ہیں۔ مگر یہاں؟ جیسے سور کو یا بیل گائے کو ملا دیا۔ بس مار دیا - لیکن اس کی ایک حد ہوتی ہے۔ آخر ہم تنگ آ جاتے ہیں۔ تھک جاتے ہیں۔"

(اداس نسلیں، صفحہ: ۱۴۷)

وہ بیزار زدہ آواز میں باتیں کرتے ہوئے واقعی تھکا ہوا ہے۔ اُس کا کردار مشینی زندگی کے فرد پر اثرات اور سامراجی جنگ میں کسی غلام ملک کے سپاہی کی نفسیاتی کیفیت کے مطالعے کا بہت اچھا ذریعہ ہے۔

دیگر کرداروں میں نجمی اور خالد کسی حد تک قابلِ ذکر ہیں۔ نجمی آرٹسٹ ہے اور خالد اُس کی شخصیت کا وہ آئینہ جس میں اُسے وہ بہت کچھ نظر آتا ہے جو وہ خود دیکھنا نہیں چاہتی۔ خالد ایک مڈل کلاس ذہنیت کے مطالعے کا اچھا ذریعہ ہے۔ انیس الرحمٰن اور تاریخ کا پروفیسر نعیم کی شخصیت کے ہی ٹکڑے نظر آتے ہیں۔ بانو کا کردار کسی حد تک اہم ہے۔ وہ شیلا سے بھی محبت کرنا اور [illegible] جانتی ہے بانو سے [illegible] جانتی ہے وہ

اور خصوصی صورتِ حالات وغیرہ مختلف مناظر اور پھر سب سے بھاری ہجرت کا منظر غرض کتنے ہی مناظر ہیں، جو ہمیں اُداس نسلیں کے صفحات پر ملتے ہیں۔ عبداللہ حسین جزئیات نگاری پر خاصا عبور رکھتے ہیں۔ عبداللہ حسین اُن جزئیات پر خصوصی توجہ دیتے ہیں جہاں کوئی منظر جنسی نفسیات کے مطالعے کا ذریعہ بن سکے۔ ایک منظر دیکھیے:

"عورتیں خاموش ہنسی سے گال پُھلاتی ہوئی مسلسل اِدھر اُدھر بھاگ رہی تھیں اور اپنے خاوندوں کے علاوہ وہ دوسرے مردوں کے قریب سے گزرتے ہوئے بے وجہ طور پر مسکرائے جاتی تھیں۔ ان کے بازو چاندی کے موٹے موٹے کڑوں اور کنگنوں سے کہنیوں تک چھپے ہوئے تھے اور شور کرنے کے ڈر سے وہ انہیں تھامے ہوئے تھیں۔"
(اُداس نسلیں: صفحہ ۲۹۰)

عبداللہ حسین کے ہاں مناظر متحرک، زندہ اور قریب نظر آتے ہیں۔ اُن کے کردار زندہ انسانوں کی طرح عمل کرتے، گفتگو کرتے اور اپنے تاثرات ظاہر کرتے اپنی آگ میں جلتے اور ٹوٹتے بنتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے مناظر میں بڑی اور چھوٹی جزئیات پر اس انداز میں توجہ صرف کی گئی ہے کہ تصویر بھدی نظر نہ آئے۔ عبداللہ حسین کا زندگی کا مطالعہ اور مشاہدہ بہت وسیع ہے۔ وہ دیہی زندگی سے شہری زندگی تک، دہشت گردوں کے ماحول سے سیاستدانوں کے ماحول تک سے آشنا لگتے ہیں عبداللہ حسین کا تہذیبی مطالعہ بھی خاصا گوناں گوں ہے۔ وہ دیہی زندگی کی بعض رسوم کو واقفِ حال کی طرح جانتے ہیں۔ پریم چند کسانوں کو محنت کرتے یا محبت کرتے تو دکھاتے ہیں۔ عبداللہ حسین نے چودھری کرکے دستار بندی کراتے ہوئے سکھ کسان بھی دکھائے ہیں۔ اس دستار بندی میں شراب نوشی کی محفل بھی دکھائی ہے۔ عبداللہ حسین نے روشن پور کی پوری تہذیبی زندگی کو پوری گہرائی سے پیش کیا ہے۔ روشن آغا کے منشی کا جبر، سود در سود کا نظام اور جبری ٹیکس وغیرہ کو پوری تفصیل سے پیش کیا ہے۔ عبداللہ حسین نے ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کے سیاسی منظر نامے کے بھی کئی پہلو محفوظ کر لیے ہیں۔ عبداللہ حسین نے جاگیرداری سماج کی روایتوں کو اچھی طرح سمجھا اور پیش کیا ہے۔ روشن علی خاں کے بیٹے غلام محی الدین کے روشن آغا بننے کی تقریب اور اس کی جزئیات نوابی روایات سے ناآشنا شخص پیش ہی نہیں کر سکتا۔ عبداللہ حسین نے یہ سب کچھ محرمِ راز کی حیثیت سے بیان کیا ہے۔

عبداللہ حسین نے دیہی زندگی کے توہمات سے میدان جنگ کے توہمات تک کو اپنی

گرفت میں لے لیا ہے۔ جنگ جب لڑی جا رہی ہو اور سپاہی مورچے میں ہو تو جنگ کی صورت حال میدان جنگ میں بھی ایک کلچر کو فروغ دیتی ہے۔ مثلاً ٹھاکر داس، نعیم کو مورچے میں سپر سے مارنے سے منع کرتا ہے اور کہتا ہے:

"اپنے مورچے میں مت کسی کو مارو۔ میدانِ جنگ کے کچھ اصول ہوتے ہیں۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ ۱۲۶)

عبداللہ حسین نے صنعتی تہذیب کی بیگانگی اور میدان جنگ کی بیگانگی کو بھی بڑی خوبی سے سمجھا اور محسوس کیا ہے۔ غرض عبداللہ حسین کے ہاں ہندوستان کی تہذیبی زندگی کا بہت اچھا مطالعہ ملتا ہے۔

اُداس نسلیں میں مکالمے دو طرح کے ہیں سادہ اور بے تکلف گفتگو میں اور طویل تقریریں۔ عبداللہ حسین کے ہاں پہلی قسم کے مکالمے تقریروں کے مقابلے میں زیادہ حقیقت پسندانہ ہیں۔ انہوں نے مکالموں کو حقیقت کے قریب تر لانے کے لیے گالیوں کو بھی شامل کر لیا ہے۔ عبداللہ حسین کے کردار گفتگو کرتے ہوئے اپنی شخصیت کے ظاہر و باطن کا بہت اچھا تعارف کرا دیتے ہیں۔ ایک ٹکڑا دیکھیے:

"رات کے لیے ہمیں اور سگریٹ چاہییں۔" نعیم نے کہا

"رات کے وقت تمہیں عورت بھی چاہیے، ایں؟" وہ کھردرے پن سے ہنسا۔"!

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۱۲۷)

اس ایک مکالمے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ فوجیوں کا مکالمہ ہے اور میدان جنگ میں بولا گیا ہے کیونکہ اس مکالمے میں عورت سے دوری، محرومی، مجبوری، طلب اور نارسائی کی ساری داستان سمٹ آتی ہے۔ جو میدان جنگ میں پیدا ہو تی جاتی ہے۔

مہندر سنگھ اور اس کی بھابی کے مابین مکالمہ ان دونوں کی سماجی اور نفسیاتی کیفیت کا آئینہ دار ہے:

"جانور بیل کی اولاد چھوڑ مجھے"۔ وہ تڑک تڑک کر بولی

"میں سب سے زیادہ طاقتور ہوں!"

"جوگندر تم سے زیادہ زور آور ہے!"

"تیری ماں کا یار وہ مجھ سے زیادہ طاقتور ہے؟"

"حرام زادی" — اُس کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی۔" (اُداس نسلیں، صفحہ: ۸۶)

مہندر سنگھ اپنی بھابی کلونت کور کے جسم سے لپٹا ہوا جب کلونت کور کے فقرے سے اپنی توہین محسوس کرتا ہے تو وہ صرف حرام زادی کہتا ہے۔ اِس ایک لفظ میں کلونت کور سے نفرت، توہین کا انتقام، نارسائی اور شکست غرض ہر شے سمٹ گئی ہے۔ اس لفظ میں حسرت اظہار ہی نہیں کثرتِ اظہار بھی ہے۔

ایک بار نعیم اور عذرا کی لڑائی ہوتی ہے اور نعیم عذرا کو کمرے سے نکل جانے کے لیے کہتا ہے حالانکہ نعیم روشن محل میں رہ رہا ہے۔ نعیم کے اِس حکم پر عذرا صرف یہ کہہ پاتی ہے "تم —— تم۔" (اُداس نسلیں، صفحہ: ۳۶۷)

اِس ایک لفظ میں تحقیر ہی تحقیر ہے اور یہی اِس لفظ کے اظہار کا مقصد ہے — اس ایک لفظ میں جذبات کی فراوانی اور لفظوں کی قلت کا منظر نامہ دکھائی دے رہا ہے۔

عبداللہ حسین نے زندگی کے مطالعہ و مشاہدہ کے بعد اپنا ایک اندازِ نظر یا نظریۂ حیات ترتیب دیا ہے۔ یہ کوئی سکہ بند نظریہ نہیں اسے زندگی کے بارے میں عبداللہ حسین کا وژن کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ وہ زندگی کے بارے میں بھی اور تاریخ کے بارے میں بھی ایک وژن رکھتا ہے۔ جسے اُس نے ناول کے صفحات پر پیش کر دیا ہے۔ عبداللہ حسین دہشت گرد تحریک کے مقابلے میں کانگریس کی عدم تشدد کی تحریک کو درست سمجھتا ہے۔ اِسی لیے اُداس نسلیں کا مرکزی کردار نعیم دہشت گرد تحریک کو رد کر کے کانگریس کے پروگرام کی تائید کرتے ہوئے کہتا ہے:

"ایک ریل گاڑی اڑانے سے تم کیا کر لوگے؟ ہندوستان میں ہزاروں ریل گاڑیاں چل رہی ہیں۔ آزادی کے لیے ریل گاڑیوں سے نہیں۔ ان میں سفر کرنے والے لاکھوں لوگوں سے رابطہ پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۲۱۵)

عبداللہ حسین نے محبت، آزادی، مذہب، ایمان اور زندگی کے بارے میں بھی ایک وژن دیا ہے۔ فالج زدہ نعیم عذرا سے کہتا ہے:

"عذرا ہم کچھ بھی نہیں۔ ہم بہت چھوٹے چھوٹے اور معمولی لوگ ہیں۔ قدرت کے ہاتھوں میں ہماری زندگیاں بے بس اور کمزور ہیں۔ صرف ہماری مشقت انہیں مضبوط بناتی ہے اور ہماری قوت برداشت انہیں مضبوط بناتی ہے اور

ہم کمزور اور نادار ہیں۔" (اُداس نسلیں، صفحہ ۲۵۹)

عبداللہ حسین نے صرف محبت کی اہمیت ہی واضح نہیں کی اُنہوں نے اس کی ماہیت پر بھی بحث کی ہے۔ ایک جگہ محبت کی ماہیت کے بارے میں عبداللہ حسین لکھتے ہیں:

"محبت جو سادگی اور سچائی کا جذبہ ہے جب آتا ہے تو ہمیں ذہن کی دُنیا سے اوپر لے جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا تجربہ ہے جو ہم کسی ذہنی یا جسمانی قوت کی مدد سے حاصل نہیں کر سکتے، جو روح کی تمام ترقوتیں سے گزرتا ہے، جس میں سے مذہبی راہنما گزرتے ہیں۔ یہ ہمارے مخلص ترین جذبوں میں سے ہے۔"

(اُداس نسلیں: صفحہ ۴۸۴)

عبداللہ حسین کے نزدیک محبت غرور کی نفی ہے۔ غرور ہمارے مسائل اور عذابوں کی جڑ ہے غرور جو خود پرستی پیدا کرتا ہے ہمارے لیے عذاب بن جاتا ہے۔ پھر ہم اپنی ذات کے خول میں قید ہو جاتے ہیں۔ ہم اپنے آپ کو سب کچھ خیال کرتے ہیں، دوسروں کی نفی کر کے اپنی پوجا کرتے ہیں۔ یہ ہماری بدبختی ہے۔ اس بدبختی اور غرور سے بچنے کا ایک ہی علاج ہے:

"ہم ایک پل کو اپنے تکبر کو پرے رکھ دیں تو کتنی محبت کر سکتے ہیں۔"

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۵۵۳)۔

عبداللہ حسین کی نظر میں دانائی زندگی کی منزل ہے۔ ہماری زندگی کا سفر دانائی کی سمت میں جاری رہتا ہے۔ زندگی مر جاتی ہے مگر دانش باقی رہتی ہے۔ عبداللہ حسین لکھتے ہیں:

"زندگی — کس طرف کو سفر کرتی ہے؟ دانائی کی طرف۔ کیا کنفیوشس افلاطون کی دانائی کبھی ضائع ہو سکتی ہے۔ وہ لوگ کبھی دوبارہ زندہ نہ ہوں گے، مگر جو کچھ اُنہوں نے دیکھا اور جانا اور محسوس کیا وہ آج ہزاروں سال کے بعد بھی ایک طاقتور اور جاندار قوت ہے اور جب تک زندگی باقی رہے گی یہ قوت انسانوں کے درمیان زندہ اور متحرک رہے گی۔؟" (اداس نسلیں صفحہ ۵۹۸)

عبداللہ حسین کے نزدیک مذہب تخلیق کی اعلیٰ شکل ہے۔ مذہب کے بارے میں عبداللہ حسین کا نظریہ ہے:

"مذہب بلند ترین تخیل سے بے مثال مظہر ہے۔ جہاں خیال فوراً ہی عمل کے سانچے میں ڈھال دیا جاتا ہے اور پھر وہ محض اپنے زور پر ایک پوری زندگی اور [illegible] انسانوں کی روح میں حرکت اور

گرمی پیدا کرتا ہے، آج بھی انسانوں کی سوسائٹی میں مذہب سب سے بڑی قوت ہے۔ (اُداس نسلیں، صفحہ : ۵۹۹)

مذہب کا اسرار ایمان ہے جہاں بندہ اور خدا ایک ہو جاتے ہیں۔ جہاں بندگی اور خدائی کا رشتہ استوار ہوتا ہے۔ اسی طرح عبداللہ حسین کے نزدیک قربانی زندگی کا اسرار ہے۔ زندگی کا ست ہے۔ زندگی کی بہت بڑی سچائی ہے عبداللہ حسین کے نزدیک مذہب لانے والے پیغمبروں نے سب سے زیادہ محبت کی ہے اور اب صرف فنکار محبت کرتے ہیں۔ محبت تخلیق کو جنم دیتی ہے۔ محبت نئی زندگی کو جنم دیتی ہے۔ محبت کے نتیجے میں ایسے فن پارے وجود میں آئے کہ فنکار زندۂ جاوید ہو گئے۔

عبداللہ حسین نے اُداس نسلیں کے ذریعے اپنا ورلڈ ویو اور اپنا وژن پیش کر دیا ہے اور اس طرح زندگی کے بعض نئے مفاہیم ہمارے روبرو آ گئے ہیں۔

عبداللہ حسین کے ناول کی زبان میں ہمیں دو طرح کے لہجے ملتے ہیں، ایک قسم کے فقرے تو وہ ہیں جنہیں ہم (EPIGRAMIC) فقرے کہہ سکتے ہیں۔ جو ذہنی کشادگی اور وسعت کا پتا دیتے ہیں جن میں کوئی ذہنی الجھاوا نہیں ہے۔ جہاں اگر، مگر، لیکن، اگرچہ، چنانچہ وغیرہ کا پیوند نہیں ہے۔ یہ فقرے اس قدر مکمل ہیں کہ ہم انہیں (QUOTABLE) کہہ سکتے ہیں۔ ایسے فقرے ناول کے صفحے صفحے پر موجود ہیں۔ چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں :

"مردہ آدمی اور پرانے خط میں بہت تھوڑا فرق ہے۔ دونوں گزرے ہوئے وقت کی چیزیں ہیں۔ پرانے خط پڑھنا اور مردے پر رونا وقت ضائع کرنے کے برابر ہے۔" (اُداس نسلیں، صفحہ : ۱۰۲)

"دوستی خاموشی اور محنت میں پرورش پاتی ہے۔ باتیں ہم بازاروں اور دکانوں میں کرتے ہیں۔ (ایضاً، صفحہ : ۱۶۴)

"روحانی ابتری کے اس دور میں اُسے کبھی یہ خیال نہ آیا تھا کہ جہاں ڈرنے اور مرعوب ہونے کی اہلیت ہو وہاں محبت کرنے کی اہلیت نہیں رہتی (اُداس نسلیں، صفحہ : ۵۳۷)

زبان کے سلسلے میں ایک دوسری صورت بھی اس ناول میں ملتی ہے۔ جہاں زبان خاصے جھٹکے لے رہی ہے۔ بیان اُلجھا ہوا اور غیر واضح ہے۔ لفظوں کا ایک دوسرے سے رشتہ ہموار سطح کا نہیں ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اونچے نیچے پتھروں پر چل رہے ہوں۔ بات الجھ رہی ہو اور ذہن بھی الجھ

"ہر چند یہ اس قدر آسان اور قدرتی دکھائی دیتی ہے۔ کوئی آج تک نہیں سمجھ سکا کہ کس طرح کمتر ذہانت رکھنے والے لوگ اس (PHENOMENON) کو قبول کر کے ایک عظیم جرأت کی اہلیت اختیار کر لیتے ہیں، لیکن تم بتاؤ، تخلیق کے عمل کو آج تک کون سمجھ سکا ہے۔ سائنس دان؟ ہنہ! جب انسانی دماغ کیسے کے بعد کیوں پر عمل کرنے لگتا ہے تو سارا علم ختم ہو جاتا ہے" (اداس نسلیں ص۶۰)

اسی ناہمواری کا سبب بھی عبداللہ حسین نے اپنی ایک گفتگو میں یوں بیان کیا ہے کہ کوئی بھی درت حال ہو اُس کے لیے پہلے پنجابی الفاظ پھر اُردو اور پھر انگریزی الفاظ ان کے سامنے آتے ہیں، وہ اسی ترتیب سے ان تینوں سے متاثر ہوتے اور انہیں استعمال کرتے ہیں

عبداللہ حسین کے اس ناول پر وجودی ہونے کا فتویٰ بھی صادر ہوا ہے آخر انھوں نے بھی تو ارادہ، اختیار، موت، زندگی، اُداسی، تنہائی وغیرہ کے موضوعات کو چھیڑا ہے۔ مگر اُن کے ہاں وجودیوں کی بیگانگی صرف نعیم کے کردار میں ملتی ہے اور وہ بھی کبھی کبھی — ورنہ ان کے ہاں مارکس کا تصورِ بیگانگی موجود ہے — مارکس کے نزدیک فرد اپنی محنت کے حاصل سے لاتعلق ہونے کی بناء پر اپنی محنت سے بیگانگی محسوس کرتا ہے۔ عبداللہ حسین یہ بھی بتاتے ہیں کہ مشین کا راج انسان کو بھی دوسری مشینوں کی طرح ایک مشین یا پرزہ بنا دیتا ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ عبداللہ حسین کے ہاں وجودیوں کے موضوعات تو ملتے ہیں وجودی فکر بہت کم ملتی ہے۔ صرف انیس الرحمٰن ایسا کردار ہے جو وجودی فکر کا مؤید نظر آتا ہے۔

عبداللہ حسین کا کارنامۂ خاص یہ ہے کہ انھوں نے ناول کی (POETICS) کو عملی شکل دینے کی کوشش کی ہے اور اس سلسلے میں انہوں نے مغرب کی نقالی کی بجائے مشرقی داستان کے ایک اصول سے بھی مدد لی ہے اور وہ ہے ضمنی قصے — اُداس نسلیں میں، سر بندری کا واقعہ، بوڑھے مچھلی فروش کی کہانی وغیرہ ضمنی قصے ہیں۔

بہرحال عبداللہ حسین نے اُداس نسلیں کے ذریعے اُردو زبان میں ناول کی تکنیک کے بے شمار امکانات دریافت کرنے کی قابلِ قدر کوشش کی ہے جو قابلِ قدر حد تک کامران ٹھہری ہے۔

کپاس کا پھول

احمد ندیم قاسمی (پ ۔ ۱۶ ۱۹ء) کے افسانوی مجموعوں کے نام یہ ہیں ۔۔۔ "چوپال"، "بگولے"، "طلوع و غروب"، "گرداب"، "سیلاب"، "آنچل"، "آبلے"، "آس پاس"، "درودیوار"، "سناٹا"، "بازارِ حیات"، "برگِ حنا"، "گھر سے گھر تک"، اور "کپاس کا پھول"۔۔ کپاس کا پھول پہلی بار ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا اس میں ۱۹۶۲ء سے ۱۹۷۲ء کے دوران لکھے گئے ۱۷ افسانے شامل ہیں۔ یہ وہ عرصہ ہے جس میں اردو افسانے میں علامت اور تجرید کا سیلاب آیا۔ اس دور میں انور سجاد اور انتظار حسین کا تجریدی اور علامتی انداز نئے لکھنے والوں پر بہت اثر انداز ہوا مگر ندیم کے ہاں سیدھے سادے بیانیہ افسانے ملتے ہیں۔ ندیم ۱۹۳۶ء میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک کے نمائندہ افسانہ نگار رہے۔ انہوں نے افسانے کے بیانیہ انداز میں ہی نئے افق دریافت کیے۔ ترقی پسند افسانے میں تین خصوصیات نمایاں تھیں ۔۔۔ خارجیت، حقیقت نگاری اور مقصدیت ۔۔۔ ندیم کے ہاں بھی یہ تینوں خصوصیات نمایاں ہیں۔ مگر ندیم کے افسانے نعرہ نہیں بنے، ادب وقتی ہی رہے ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے خارجیت کے ساتھ داخلیت کو بھی شامل کر لیا، حقیقت نگاری کے ساتھ مافوق الفطرت عناصر کو بھی شامل کر لیا اور مقصدیت کے ساتھ ہی مقتضیات فن بھی پا بہ رکاب ہیں اس طرح ندیم کے ہاں اکہرا پن کی بجائے کثیر الابعادی (MULTI DIMENTIONAL) انداز پیدا ہو گیا۔

"کپاس کا پھول" مجموعے کا پہلا افسانہ "تیر" داخلیت اور خارجیت دونوں حوالوں کو پیش کرتا ہے۔ اس میں دیہی معاشرت کی عکاسی ہے کہ لاڈلے لڑکے کس طرح لڑکیوں پر تمام دکان نثار کر دیتے ہیں۔ اس میں دیہی زندگی کی منافقتیں، سازشیں، نفرتیں

اور مجتبیٰ ہر شے کی تصویر ملتی ہے۔ دلبر جنت کو حاصل کرنے کے لیے شہباز کو استعمال کرتا ہے، جو جنت کے خاوند کو قتل کر دیتا ہے۔ اس میں دیہی معاشرے کی عورت کی مظلومیت بھی ہے کہ وہ خاوند سے پٹتی ہے۔ پھر اس مصیبت سے نجات کے حصول کے لیے منفی حربے استعمال کرتی ہے۔ اسے دلبر سے مل کر شہباز کے ہاتھوں قتل کراتی ہے۔ پھر شہباز کے خلاف گواہی دے کر اسے پھانسی دلانا چاہتی ہے۔ مگر شہباز کا باپ زمین بیچ کر اپنے بیٹے کو رہا کرا لیتا ہے۔ خارجی زندگی کی اس تصویر کشی کے ساتھ ہی ساتھ اس افسانے میں داخلی حوالہ بھی موجود ہے۔ شہباز چھوٹے قد کا ہے۔ گاؤں کے لوگ اس پر ہنستے ہیں وہ اس احساس کمتری کو مٹانے کے لیے۔ بانکا سجیلا بنتا ہے۔ مگر بات نہیں بنتی۔ پھر وہ تبر اٹھا لیتا ہے۔ دلیری کا مظاہرہ کرتا ہے، محبوبہ کے خاوند کو قتل کرتا ہے۔ پھر محبوبہ کے دوسرے عاشق کو قتل کرتا ہے اور آخر میں محبوبہ کے ننگے جسم کو حقارت سے دیکھتا ہے اور اس پہ تھوک کر احساس کمتری کا ازالہ کرتا ہے۔ "تبر" میں شہباز کا نفسیاتی مطالعہ بھی ہے، اور دیہی معاشرت کا مشاہدہ بھی۔ اس میں داخلی اور خارجی دونوں حوالوں سے شخصیات کے کردار اُبھارے گئے ہیں۔

"فیشن" کا موضوع بڑے گھر کی لڑکی کا جامد اور غیر متحرک زندگی سے اُکتا کر فلرٹیشن کو اپنانا ہے۔ "نجمہ" اپنی جنسی گھٹن کا علاج "حلیمہ" جیسی نوجوان نوکرانی سے دوستی کر کے اور شیخ منصور سے خط و کتابت کے ذریعے عشق فرما کر کرتی ہے۔ نجمہ اور منصور کے عشق کے زیر سایہ حلیمہ کے ساتھ منصور کا جنسی تجربہ بھی چلتا رہتا ہے۔ آخر میں منصور کی نجمہ سے شادی ہو جاتی ہے اور حلیمہ ایک حرامی بچے کی ماں بن جاتی ہے۔ اس میں خارجی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ کرداروں کی جنسی نفسیات کا بھی ایک اچھا مطالعہ ملتا ہے۔ اس کا اختتام اچانک ہے، جو کہ منٹو کی افسانوی تکنیک سے مشابہ ہے۔ اس افسانے میں شہروں کے پرانے محلوں کا ماحول پیش کیا گیا ہے، جہاں نوکرانیاں خدمت کے ساتھ ساتھ محلے بھر کی خبریں بہم پہنچاتی ہیں۔ نوجوان لڑکیوں کے عشقیہ معاملات میں راز دار اور پیغام رساں بھی بنتی ہیں۔ جہاں مائیں اپنی بیٹیوں کی نگرانی کرتی ہیں، جہاں چھوٹی چھوٹی باتیں افواہیں بنتی ہیں اور ان کی دھوم پڑتی ہے۔

"سفارش" میں شہری ماحول میں موجود منافقتوں کی تصویر ملتی

معاشرتی زندگی کے مرکزی نقطہ "سفارش" کی حقیقت عیاں کی گئی ہے۔ اس میں ایک مثالی کردار "فیکا" ہے اور دوسرا کسری کردار افسانے کا واحد متکلم ہے۔ یہ کسری کردار ہماری موجودہ معاشرتی زندگی کی ٹوٹ پھوٹ کا نتیجہ ہے۔ فیکا جاہل ہے مگر بے عقل نہیں، وہ مخلص ہے اور منافقت سے پاک ہے۔ وہ سراپا محبت ہے۔ یہ افسانہ ایک معاشرتی مسئلے کی حقیقت نمایاں کرتا ہے اور محروم طبقہ کے ایک فرد "فیکا" کے کردار کو نمایاں کرتا ہے۔

"مائی" میں ممتا کی محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس افسانے کی تفصیلات ہمارے شہروں کے پرانے محلوں کی تصویر بڑی خوبصورتی سے نمایاں کرتی ہیں، جہاں عورتوں کی لڑائی کے ساتھ وضع داری متوازی لکیروں میں چلتی رہتی ہے۔

"پہاڑوں کی برف" میں ایک افسانہ نگار ایک بھکارن کے حسن پہ مرمٹتا ہے وہ بھکارن کے اندر سے عورت باہر نکالنے کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام رہتا ہے۔ بالآخر اُسے بھگا دیتا ہے۔ اس میں حسنِ نسوانی کی تصویرکشی خاصی فنکاری سے کی گئی ہے۔ اس افسانے کا ماحول لاہور کے پرانے محلوں کا ہے۔ جہاں اخبار مانگ کر پڑھا جاتا ہے اور جہاں مکان تین، تین منزلہ ہیں۔

"گڑیا" ایک محیر العقول حوالہ رکھتا ہے۔ اس میں دو لڑکیوں بانو اور مہراں کی دوستی ہے۔ مہراں کو گڑیا سے بہت خوف ہے اور اسے دیکھ کر ڈر جاتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ گڑیا کی موت مہراں کی موت ہوگی اور یہ بات درست ثابت ہوتی ہے۔ مگر مہراں نے بانو سے کہا تھا کہ وہ اس کا پیچھا نہیں چھوڑے گی۔ یہ بات یوں صحیح ثابت ہوئی ہے کہ بانو مہراں کی ہمشکل لڑکی کو جنم دیتی ہے۔ یہ افسانہ دو سادہ لڑکیوں کی پُر خلوص محبت اور محبت کی استواری کو پیش کرتا ہے۔ اس کا ماحول دیہاتی ہے، جہاں زمیندار کی لڑکی کو مزارع کی لڑکی سے دوستی کرنے سے روکا جاتا ہے اور جہاں دُلہنوں کو منہ دکھائی کے لیے دونیاں اور چونیاں دی جاتی ہیں۔

"عقل" میں معاشی ترقی اور ذہنی پسماندگی کے درمیان کھچاؤ کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ معاشی ترقی اور ذہنی پسماندگی کے درمیانی خلا کو پیر فقیر پُر کرتے ہیں۔ مصنف نے اس میں پنجاب کے دیہی ماحول اور سون سیکسر کا منظر پیش کیا ہے۔ جہاں کے لوگوں نے

ریل گاڑی کی پٹڑی بچھائی مگر ریل گاڑی پر سفر کے لیے حضرت پیر کے مجاور سے تعویذ لینا فرض ہو گیا۔ یہی بات آئندہ نسل نہیں مانتی، تو وہ اسے بے لحاظ کہتے ہیں اس میں مصری کا نشو کو اغواء کر کے شادی کرنا اور پھر اپنے بیٹے کو اپنی مرضی سے شادی کرنے کی بات کرنے کو بے لحاظی کہنا، ایک خوبصورت تضاد ہے، جس کے ذریعے قدیم نسل کے رویے کو اُجاگر کیا گیا ہے۔

"پاگل" میں قومی کلچر کی بین الاقوامی کلچر سے شکست کا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔ افسانے کا چودھری صاحب مقامی قومی ثقافت سے وابستہ ہے۔ وہ اپنے بچوں کی آزادی اور جدید کلچر کو اپنانے کی کوشش کو پاگل پن کہتا ہے مگر بالآخر ہار مان جاتا ہے اور یہ شکست اس وقت مکمل ہوتی ہے جب وہ اپنے بچوں کی ٹوسٹ کے مقابلے میں کامیابی پر "سبحان اللہ" کہتا ہے۔ اور جواباً رانا صاحب کہتا ہے:

"لیڈیز اینڈ جنٹلمین اگر لز اینڈ لوائز سبحان اللہ اردو کا ونڈر فل ہوتا ہے"

(کپاس کا پھول، صفحہ: ۱۳۱)

خصوصیات: (۱)

ندیم کے افسانوں میں دیہی کلچر کی تصویر عام ملتی ہے مگر اس افسانے کو پڑھ کر یوں لگتا ہے کہ لوک کلچر دکھاتے دکھاتے انہوں نے پاپ اور ٹوسٹ کا کلچر دکھا دیا ہے اور کامیابی سے دکھایا ہے۔ اس افسانے میں رانا صاحب کا حرام طریقے سے دولت کمانا اور پھر جدید کلچر کے فروغ کا نمائندہ بن کر سامنے آنا دراصل بین الاقوامی جدید کلچر کے نمائندہ طبقے کی حقیقت بے نقاب کر رہا ہے۔

"ماسی گل بانو" میں دیہی ماحول کے لوگوں کی ضعیف الاعتقادی کو پیش کیا گیا ہے ایک لڑکی "گل بانو" بیمار ہو جاتی ہے۔ جب بستر علالت سے اُٹھتی ہے تو اس کا حلیہ عجیب ہوتا ہے۔ لوگوں کا خیال ہے کہ اسے جن لگ گیا ہے مگر پھر اسے جنات کی عامل سمجھ لیا جاتا ہے۔ بالآخر وہ اپنی ناکام خواہشوں کو لے کر مر جاتی ہے۔ اس افسانے میں ندیم نے ایک طلسماتی فضا کامیابی سے تخلیق کی ہے۔ اس میں ایک جرأت ہے، جو شروع سے آخر تک موجود ہے۔ ایک کرب زدہ لڑکی اور گاؤں والوں کے درمیان جہالت کا دبیز پردہ حائل ہے اس پردے کے باہر سے انہیں جنات نظر آتے ہیں وہ لڑکی کا کرب نہیں دیکھ پاتے۔

"بے نام چہرے" میں شہروں کے نچلے درمیانے طبقے کا کلچر پیش کیا گیا ہے۔ جناب

شادیوں کے موقعوں پر لڑکیاں پردے کا زیادہ خیال نہیں رکھتیں اور نہ ہی اس بھی حس بات پر ٹوکا جاتا ہے۔ ایک لڑکی نگہت ایسی ہی ایک شادی کے موقع پر سرفراز کو دیکھتی ہے اور اسے چاہنے لگتی ہے مگر وہ اس کے نام سے بے خبر ہے۔ جبکہ سرفراز بھی اسے چاہنے لگتا ہے اور اس کے نام سے بے خبر ہے، وہ دونوں بے نام چہروں سے محبت کرتے ہیں۔ دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور بالآخر وہ ایک دوسرے کو پہچان جاتے ہیں یہ ایک سادہ سی لڑکی اور سادہ سے لڑکے کی محبت کی کہانی ہے جس میں سادگی بھولپن خلوص اور جذبات کی مثلث ملتی ہے۔

"کپاس کا پھول" ۱۹۶۵ء کی جنگ کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، مائی تاجو ایک پٹواری سے شادی کرتی ہے اور ایک دوسرے گاؤں آجاتی ہے۔ پٹواری اسے چھوڑ جاتا ہے اور وہ لوگوں کے ہاں محنت مزدوری کر کے پیٹ پالتی ہے، اسے زندگی سے دلچسپی نہیں، وہ ہمیشہ موت کو یاد رکھتی ہے اور کفن کے لیے کپڑا اکٹھا کرتی ہے، بڑھاپے میں جب وہ محنت کے قابل نہیں رہتی تو اس کی پڑوسن لڑکی راحتاں اُسے کھانا مہیا کرتی ہے۔ ایک رات راحتاں ایک شادی میں شریک ہے اور تاجو راحتاں کے گھر جا کر اُس کی ماں سے کھانا مانگتی ہے، جو اسے "محتاج" کہہ دیتی ہے۔ تاجو اس کے ہاں سے کھانا نہیں لیتی۔ پھر راحتاں کے اصرار پر بھی انکار کر دیتی ہے۔ دوسرے دن ہندوستان اس کے گاؤں پر حملہ کر دیتا ہے۔ راحتاں مائی تاجو کو گھر چھوڑ کر بھاگنے کے لیے کہتی ہے، وہ کفن لے کر باہر آتی ہے، وہ لاشیں دیکھتی ہے اور زخمی مؤذن کو بھی دیکھتی ہے۔ وہ زخمی مؤذن سے نکل بھاگنے کو کہتی ہے۔ مگر وہ انکار کر دیتا ہے۔ کیونکہ وہ سب لاشوں کا جنازہ پڑھ کر دفن کرنے میں مصروف ہے۔ مائی بھاگتی ہے اور راحتاں کو تلاش کرتی ہے۔ بالآخر وہ راحتاں کے باپ فتح دین کے گنے کے کھیت میں پہنچتی ہے اور راحتاں کو یاد کرتی ہے کہ راحتاں اُسے پکارتی ہے، راحتاں کے کپڑے ہندوستانی فوجیوں نے نوچ ڈالے تھے، وہ برہنہ تھی۔ وہ اپنا آپ مائی کے کفن میں چھپا لیتی ہے۔ مائی کا کفن راحتاں کا جسم چھپا لیتا ہے۔ مائی سمجھتی ہے کہ راحتاں نے اس کا شاندار جنازہ نکالنے کا وعدہ سچ کر دکھایا۔ اس افسانے میں "مائی تاجو" اور "راحتاں" دو مثالی

بکھرا رہی ہیں۔ سادگی خلوص شرافت اور محبت کے پیکر مائی تاجو دیہی محنت کش عورت کی نمائندگی کرتی ہے۔ اور رحتاں دیہات کی نوجوان لڑکی کی نمائندہ ہے۔ اس میں جنگ کی ہولناکی کا منظر بڑی عمدگی سے دکھایا گیا ہے۔

"سفید گھوڑا" میں جسم بیچنے والی عورتوں کا المیہ پیش کیا گیا ہے۔ لوگ نئی لڑکی مانگتے ہیں مگر ان کا جسم پرانا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ شہر چھوڑ دیتی ہیں۔ یہ جسم فروش عورتیں اپنی تمام جنسی بے راہ روی کے ساتھ ساتھ مظلوم بھی ہیں۔ اس میں ایک ماں ہے جو اپنی بیٹی کے جسم کا سودا چکاتی ہے۔ اس میں پیشہ ور عورتوں کی ساری بے حیائی اور تماش بینی دلچسپی ہے۔ اس کی بیٹی پہلے بلقیس بن کر آتی ہے اور ایسے شرماتی ہے جیسے کوئی بھی لڑکی اپنا پہلا سودا چکنے پر شرما سکتی ہے۔ دوسری بار وہی بلقیس رضیہ بن کر آتی ہے اور ایسے شرماتی ہے، جیسے ایک لڑکی کو اپنا پہلا سودا چکنے پر شرمانا چاہیئے دونوں عورتیں دو انتہاؤں کو پیش کر رہی ہیں انہی دو انتہاؤں کے درمیان ان کا المیہ پوشیدہ ہے۔ "سکوت وصدا" میں شہروں کا گھریلو ماحول پیش کیا گیا ہے جہاں ایک لڑکا یوسف نجمہ سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ اُسے اپنے پیار کا یقین دلاتا ہے۔ مگر متوازی لکیر پر اس کی سہیلی تبسم سے بھی شادی کے لیے تیار ہے۔ اسے بھی اپنی محبت کا یقین دلاتا ہے اور اُسے لکھتا ہے کہ وہ دو سال تک اس کا انتظار کرے۔ وہ اس سے دوسری شادی کرے گا۔ یہ افسانہ شہروں کی منافقانہ روش کو پیش کرتا ہے جو اب محبت میں بھی شامل ہو گئی ہے۔ ایک حوالے سے اسے نوجوانوں کی ناپختگی بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ دو صورتوں پہ مر مٹتے ہیں۔ وہ یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ وہ کس کو چاہیں بالآخر دونوں کو ہی اپنانے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔

"آسیب" نام سے طلسماتی افسانہ لگتا ہے مگر ایسا نہیں ہے۔ "آسیب" قدیم اقدار کی شکست کی کہانی ہے۔ اس میں مرکزی کردار "سیدا محمد حسین" کا "برگد" کے درخت سے گہرا لگاؤ ہے۔ سیدا محمد حسین اسے اپنی کئی نسلوں کے حوالے سے پہچانتا چلا آ رہا ہے۔ یہ "برگد" سیدا محمد حسین کی جاگیردارانہ نسل کی جاگیردارانہ اقدار کی علامت بھی ہے اور سیدا محمد حسین کا ہمزاد بھی لگتا ہے۔ اس کی بہو برگد کو کٹوا

دیتی ہے جس کا انتقام وہ اپنے بیٹے اور بہو کے لگائے ہوئے پودوں اور پھولوں کو تباہ کر کے لیتا ہے۔ بہر حال اس افسانے میں قدیم جاگیردارانہ کلچر اور جدید کلچر روبرو ہیں۔

"لارنس آف تھلیبیا" گاؤں کے جاگیرداری نظام پر بھرپور طنز ہے۔ اس میں ایک جاگیردار کے ڈیرے کی کیفیت اس کا اپنی رعایا پر ظلم اور افسران کے لیے وفاداری اور چاپلوسی کی صورت دکھائی گئی ہے۔ اس میں بعض جگہ طنز بہت شدید ہو جاتی ہے مثلاً:

"رات کے کھانے کے بعد بڑے ملک صاحب نے مجھ سے باز کے شکار کا پوچھا اور کافی دیر تک بازوں شکروں کتوں اور گھوڑوں کی باتیں کرتے رہے۔ میں نے خدا بخش سے سرگوشی کی" تمہارے ہاں شکروں اور کتوں ہی کی باتیں ہوتی ہیں؟ انسانوں کی نہیں ہوتیں"

(کپاس کا پھول، صفحہ: ۱۴۱)

اس افسانے میں بھی انتقام دکھایا گیا ہے۔ اس میں ایک لڑکی "رنگی" اپنی عصمت دری کا بدلہ جاگیردار کا باز ہلاک کر کے لیتی ہے۔

"قرض" میں بھو کے مزدوروں کو پیش کیا گیا ہے۔ وہ قرض لیتے ہیں مگر ادائیگی نہیں کر سکتے۔ اُن کی بھوک اُن کے راستے کی ایک بڑی رکاوٹ ہے۔ اُن کی بھوک اُن کے وجود کو نگل لیتی ہے۔ اس کا انداز خارجی حقیقت نگاری کا ہے۔

"مشورہ" میں ایک سرمایہ دار کی اُلجھن پیش کی گئی ہے، جس کے مالی کی تنخواہ ساٹھ روپے ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ مالی کی گزر اوقات مشکل سے ہوتی ہے مگر اس کا حل اس کے پاس نہیں ہے۔ کیونکہ اگر تنخواہ بڑھائے تو دوسرے سرمایہ داروں کو بھی تنخواہ بڑھانا پڑے گی۔ اور اس طرح ان کی تجوریوں سے بہت سی رقم نکل جائے گی۔ اور مسئلہ انفرادی نہیں اجتماعی ہو جائے گا۔ برادری احتجاج کرے گی۔ وہ مشہور شاعر "ندیم قاسمی" سے مشورہ طلب کرتا ہے۔ مگر اس کے پاس تنخواہ بڑھانے کے علاوہ کوئی دوسری تجویز نہیں ہے۔

(ب)

ان افسانوں میں سے بیشتر کا موضوع دیہی معاشرت ہے، مزدوروں اور نچلے یا درمیانہ طبقے کے لوگوں کی معاشرت ہے۔ ندیم کو دیہی مناظر پیش کرنے میں خاصی مہارت

حاصل ہے ، دیہات کے خوبصورت قدرتی مناظر سے تکلیف دہ استحصالی مناظر تک سب کچھ ندیم بڑی خوبصورتی سے پیش کر دیتے ہیں۔

ندیم نے دیہی معاشرت میں سے نفرتیں، چشمکیں، جاگیرداروں کا ظلم، جبر، ذہنی پسماندگی، جہالت اور ان کے برعکس محبتیں، خلوص، رواداری، تبادلہ اور ایثار کی تصویریں بھی ساتھ ساتھ پیش کر دی ہیں۔ ندیم کا قلم فنکار رہے وہ زندگی کو جذب کر دہ ہے پیش کر دیتا ہے۔ انہوں نے دیہی زندگی کے کینوس پر ایسی تصویریں بنائی ہیں، جو حقیقی ہیں۔ ہمارے دیہات کا طبقاتی اور ذہنی طور پر پسماندہ ماحول اُن کے افسانوں میں زندہ ہو گیا ہے۔

(۵)

ندیم نے اپنے افسانوں میں کیسری انسان اور مثالی انسان پیش کیے ہیں۔ کیسری انسان جو کہ ہمارے معاشرے میں عام ہیں اور مثالی انسان جو موجودہ ٹوٹ پھوٹ کا شکار رہ کر گم ہو گئے ہیں "کپاس کا پھول" کی "مائی تاجو" اور "راحتاں" "سفارش" کا "فیکا" مثالی انسان ہیں جبکہ کسری انسانوں میں سفارش کا "واحد متکلم" ۔ پاگل کا "چودھری صاحب" اور "رانا صاحب" سفید گھوڑا کے تقریباً تمام کردار اور ایسے ہی کئی دوسرے کردار ہیں۔

(۶)

ندیم کے افسانوں میں کئی کردار سادگی اور بھولپن کا مجموعہ ہیں۔ سادہ مخلص اور بے ریا۔ وہ ذہنی طور پر پسماندہ ہونے کے باوجود عملی طور پر ایک اچھے اور مخلص انسان ہیں۔ اُن کے ہاں "تبر" کا شہباز دو قتل کر کے بھی اپنا بھولپن قائم رکھے ہوئے ہے اس میں پیشہ ور بدمعاش کا سا ظالمانہ انداز پیدا نہیں ہوا "فیشن" کی "حلیمہ" "پہاڑوں کی برف" کی "بھکارن" "گرہا" کی "مہراں" اور "بانو" "قتل" کا "مصری" "تاسی گل بانو" کی "تاجو" اور "تاسی گل بانو" "بے نام چہرے" کے "نگہت" اور "سر فراز" "سکوت و صدا" کی "تبسم" اور "ثریا" ۔ "لارنس آف تھلیبیا" کی "رنگی" وغیرہ۔ ندیم اس قدر پیار سے اپنے کردار پیش کرتے ہیں کہ انہیں آنچ نہیں آنے دیتے۔ اُنہیں تخریب سے نہیں تعمیر سے دلچسپی ہے۔ اُن کی کردار نگاری کے بارے میں سلیم اختر لکھتے ہیں :

"ندیم صاحب منٹو کی مانند چیر پھاڑ سے دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ کرداروں کو کانچ کے برتن سمجھتے ہوئے نہایت احتیاط سے انہیں چھوتے ہیں یہ کرداروں کو کھلونا سمجھتے ہوئے ضائع نہیں کرتے بلکہ ان کا انداز ۔۔۔ انہیں ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو ۔۔۔۔ ایسا ہوتا ہے۔ اسی لیے تو کرداروں کی اساسی جزئیات کو نفسی اساس بنا کر ان کے ارتقاء کے لیے تمام افسانہ کا کینوس مخصوص کر دیتے ہیں، جس کے نتیجے میں کردار ایک رُخی تصویریں معلوم نہیں ہوتے بلکہ بعض اوقات تو کرداروں میں سینما سکوپ کلوز اپ ایسی وضاحت اور تفصیل ملتی ہے۔ شاید اسی لیے منٹو نے ایک مرتبہ ازراہِ مذاق خود کو ادب میں وزیر داخلہ قرار دیتے ہوئے ندیم کو وزارتِ خارجہ "سونپی تھی۔ وہ اس لیے کہ ندیم فن کی کھلی فضا نے ان کے افسانوں کی تدبیر کاری کو بھی ایک خاص نوع کی وسعت عطا کی"

(۷) (افسانہ حقیقت سے علامت تک، صفحہ: ۲۰۹)

ندیم کے افسانوں کی زبان سادہ دلکش اور خوبصورت ہے۔ اُن کے ہاں زبان کا پاکستانی مزاج ملتا ہے اگرچہ انہوں نے مقامی زبانوں کے الفاظ کو خواہ مخواہ استعمال نہیں کیا مگر اُن کی زبان مقامی زبانوں کے مزاج سے دور نہیں۔ اُن کا ماحول پاکستانی کا ماحول ہے۔ اُن کی زبان اپنے ماحول سے خاصی قریب ہے۔

(۸) ندیم کے ہاں مکالمے کرداروں کی شخصیت کو اُجاگر کرتے ہیں۔ اُن کے مکالمے بہت کم طنزیہ ہوتے ہیں۔ اُن کے مکالموں میں گہری فلسفیانہ باتیں نہیں ہوتیں، سیدھی سادی کہانیوں والی گفتگو ہوتی ہے۔

الغرض "کپاس کا پھول" کے افسانے اردو افسانہ نگاری میں اپنی خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے "قبر" "کپاس کا پھول"، "فیشن"، "ماسی گل بانو"، "سفارش" اور "لارنس آف تھلیبیا"، خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

خاکم بدہن

مشتاق احمد یوسفی اُردو کے مزاحیہ ادب کی آبرو ہیں اور خاکم بدہن اِن کی آبرو ہے۔ اُردو میں مزاح کے ارکانِ ثلاثہ فرحت اللہ بیگ رشید احمد صدیقی اور پطرس بخاری کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں۔ یوسفی کے ہاں اِن تینوں کے اسالیب کا اجتماع ملتا ہے۔ یوسفی کا انداز بیان رشید احمد صدیقی کے انداز بیان سے کافی حد تک مماثلت کے باوجود رشید احمد صدیقی کا انداز بیان نہیں۔ اُن کے ہاں پطرس بخاری کی سی بے ساختگی کے ساتھ مزاحیہ صورتِ واقعہ بھی ملتی ہے، مگر اسلوب بیان کی ندرتیں اور اندازِ بیان کی شائستگی اور شگفتگی انہیں پطرس سے منفرد کردیتی ہے۔ اُن کے ہاں بامحاورہ زبان اور محاوروں سے بھرپور زبان ہے۔ مگر وہ فرحت اللہ بیگ بننے سے بھی محفوظ رہے۔ اُن کی انفرادیت کے باوجود اُن کے اندازِ بیان میں رشید احمد صدیقی کے اسلوب کی صفات جلوہ گر ہوتی ہیں۔ اِس سلسلے میں یوسفی نے بڑی مہارت سے اپنے آپ کو رشید احمد صدیقی کا مقلدِ محض ہونے سے بچالیا ہے۔ اُنہوں نے رشید احمد صدیقی کے اسلوب کی خصوصیات اپنائی ہیں مگر اُن کا اسلوب اپنانے سے اپنے آپ کو بچائے رکھا ہے۔ اسی میں یوسفی کا امتیاز پوشیدہ ہے۔

مشتاق احمد یوسفی مزاح نگار ہیں۔ مزاح نگار کے لیے بے راہ ہونے کے شدید خطرات موجود ہوتے ہیں۔ جونہی مزاح نگار ہنسانے پر اُترا وہ حماقتوں کے اظہار کو مزاح سمجھنے لگا۔ قاری کبھی مزاح نگار کے مزاح پر ہنستا ہے اور کبھی مزاح نگار کی عقل پر اور کبھی دونوں پر۔ مشتاق احمد یوسفی کے ہاں قاری صرف مزاح پر ہی ہنس سکتا ہے اُن کی عقل پر نہیں۔ اکثر قاری اُن کی عقل کا قائل نظر آتا ہے اور کبھی کبھی مرعوب بھی ہونے لگتا ہے۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ مشتاق احمد یوسفی مزاح نہ لکھتے تو ابوالکلام کی طرح اپنے قاری کو ہمیشہ مرعوب رکھتے۔ ویسے یہ "اگر" خاصا ناممکن ہے۔ یوسفی نے عقل ہی اس قسم کی پائی ہے کہ وہ آس پاس کی چیزوں کی لایعنیت فوراً تلاش کرلیتی ہے اور اُسے معنویت کے مقابل میں لاکر قاری کو یہ موقعہ فراہم کرتی ہے کہ وہ زندگی کے حقائق کو ایک نئے انداز سے دیکھ سکے۔ یوسفی مزاح نگار ہیں اور ایک سچا مزاح نگار مقلد نہیں مجتہد ہوتا ہے۔ اجتہاد بندے کو جرأت بھی دیتا ہے اور جسارت بھی۔ مشتاق احمد یوسفی کے ہاں یہ دونوں چیزیں ہیں۔ وہ جرأت سے بغاوت

کی لایعنیت دیکھنے اور عبارت سے اس کا اظہار کر دیتے ہیں۔ ایک جگہ چند مکالموں میں بہت سے شاعروں پر تنقید قلمبند کر دی ہے۔ لکھتے ہیں :

"ایک دن میں نے پوچھا اختر شیرانی کی کتابیں کیوں نہیں بکتے؟ مسکرائے فرمایا وہ نابالغ شاعر ہے۔ میں سمجھا شاید (MINOR POET) کا وہ یہی مطلب سمجھتے ہیں۔ میری حیرانی دیکھ کر خود ہی وضاحت فرمادی کہ وہ وصل کی اس طور پر فرمائش کرتا ہے گویا کوئی بچہ ٹافی مانگ رہا ہے۔ اس پر میں نے ایک محبوب شاعر کا نام لے کر کہا کہ بچارے جوش ملیح آبادی نے کیا خطا کی ہے؟ ان کے مجموعے بھی نظر نہیں آتے۔ ارشاد ہوا کہ اس ظالم کے تقاضائے وصل کے یہ تیور ہیں گویا کوئی کابلی پٹھان ڈانٹ ڈانٹ کر رقم وصول کر رہا ہے میں نے کہا، مگر وہ زبان کے بادشاہ ہیں۔ بولے ٹھیک کہتے ہو۔ زبان اُن کے گھر کی لونڈی ہے اور وہ اس کے ساتھ ویسا ہی سلوک کرتے ہیں؟"

(صبیحے اینڈ سنز، خاکم بدہن : صفحہ : ۱۹)

ان فقروں میں ایک مزاح نگار کا شعورِ نقد کارفرما ہے اور مزاح نگار صرف مزاحیہ پہلو سامنے لاتا ہے۔ رہا اختر شیرانی کا مثبت پہلو یا جوش کے اسلوب کی وسعت و عظمت یا اُن کی شعری روایت کا ادراک تو یہ ایک نقاد کا فرض ہے مزاح نگار کا نہیں۔ ویسے ہمارے ہاں کے نقاد بھی عموماً مزاح نگار کی طرح ایک آدھ پہلو سے ہی عہدہ برآ ہوتے ہیں۔

یوسفی کے ہاں زبان بے شک سے درست ہے وہ زبان اور قواعد کی خلاف ورزی سے گریز کرتے ہیں۔ عموماً مزاح نگاروں نے زبان و قواعد کی خلاف ورزی کو اپنا حق سمجھ رکھا ہے وہ محاورے یا روزمرے کی پیروی تو کیا الفاظ کے درست استعمال اور صحیح املاء کو بھی درخورِ اعتناد خیال نہیں کرتے۔ جبکہ یوسفی ان دونوں باتوں کا خاصا خیال رکھتے ہیں۔

وہ خود لکھتے ہیں :

"آج کل بعض اہلِ قلم بڑی کوشش اور کاوش سے غلط زبان لکھ رہے ہیں کبھی کبھار بے دھیانی یا محض آلکس میں صحیح زبان لکھ جائیں تو اور بات ہے۔ بھول چُوک کس سے نہیں ہوتی۔"

(دیباچہ خاکم بدہن۔ صفحہ ۱۱)

خاکم بدہن کی زبان قواعد کے لحاظ سے درست ہونے کے علاوہ ٹک ٹھاک سے بھی خاصی خوبصورت ہے۔ اس میں شستگی بھی ہے اور شگفتگی بھی۔ نہ فقرہ پڑھتے ہوئے ہچکولا پڑتا ہے۔ نہ فقرہ پڑھنے کے بعد جھکولا پڑتا ہے۔ ان کے فقرے رواں اور شگفتہ ہوتے ہیں۔ ان کا ہر فقرہ مسکرا رہا ہوتا ہے۔ وہ ہر فقرے میں ایک لفظ، ایک تصور یا تصویر یا ایسا نازک موڑ لائیں گے کہ مسکراہٹ روکے نہ رکے۔ پھر خوبی یہ کہ نہ لفظ زائد ہوتا ہے نہ تصور بے معنی۔ تصویر مکمل ہوتی ہے اور موڑ اس قدر نازک کہ ایک آدھ لفظ آگے پیچھے کرنے سے ساری محنت اکارت اور ساری صورت بے صورت ہوجائے۔ ایک مثال دیکھیے۔

> پانچ بجے صبح ہم کان سہلاتے محفل سمع خراشی سے لوٹے۔ کچھ کلام کا، کچھ خود رفتگی شب کا خمار ہم ایسے غافل سوئے کہ صبح دس بجے تک سستاتے رہے اور بیگم ہمارے پلنگ کے گرد منڈلاتے ہوئے بچوں کو سمجھاتی رہیں، "کمبختو! آہستہ شور مچاؤ ابا سو رہے ہیں ...... گھڑی گھڑی دروازہ مت کھولو مکھیوں کے ساتھ ان کے ملاقاتی بھی گھس آئیں گے۔"

(بائی فوکل کلب، خاکم بدہن، صفحہ: ۱۷۱)

یوسفی کو فقرہ بنانے سنوارنے اور سجانے کا فن آتا ہے۔ کہتے ہیں کہ دہلی اور لکھنؤ کے بانکوں میں کوئی نہ کوئی بات لوگوں سے مختلف ہوتی تھی۔ یوسفی کے فقرے بھی ایسے ہی ہوتے ہیں۔ وہ ہر فقرے میں ایک ایسی بات ڈال دیتے ہوتے ہیں جو منفرد یا نمایاں صورتِ حال کو جنم دیتی ہے۔ اس طرح ان کے فقرے بنے سنورے سڈول، شستہ اور شگفتہ فقروں میں ایک بانکپن جھلکنے لگتا ہے۔ یہ بانکپن پیدا نہیں کیا جاتا جنم لیتا ہے۔ دراصل مزاح نگار کے ہاں عمل اور ردِ عمل کی ترتیب سنجیدہ نگار سے مختلف ہوتی ہے۔ یوسفی عمل اور رد عمل کی ایک نئی ترتیب پیدا کرتے اور خوبصورت مزاح کو ابھارتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے۔

> چار بجے جب سب کی جیبیں خالی ہوگئیں تو بیشتر کو حال آگیا اور ایسی دھمال مچی کہ تکیہ کے گنبد کی ساری چمگادڑیں اڑ گئیں۔

(بائی فوکل کلب، صفحہ: ۱۷۱)

اب ہر بیت پر جزاک اللہ جزاک اللہ کا غلغلہ بلند ہونے لگا۔ اس بھاگ بھری نے جو دیکھا کہ بندوں نے اپنا ہاتھ کھینچ کر اب معاملہ اللہ کے سپرد کر دیا ہے کہ تو جھٹ آخری گلوری کلے میں دبا کر گڑ گڑ لے پر محفل ختم کر دی

(بائی فوکل کلب، صفحہ ۱۷۱)

مزاح نگار کا ایک اور حربہ یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ کسی شے کے تعارف میں اُس کے ایسے پہلو کو اُبھار دیتا ہے جو کمزور ہوں، جن کو پوشیدہ رکھا گیا ہو یا جو پہلو ہمارے لیے نرالا ہو۔ بہرحال کوئی بھی ایسا پہلو نمایاں کر دیتا جو دوسروں کی نظر میں نہ ہو اور اگر ہو تو وہ اس کا ویسا اظہار کرنے پہ قادر نہ ہو ایک مثال دیکھیں:

"اپنی ذات سے مایوس لوگوں کا اس سے زیادہ نمائندہ اجتماع ہم نے اپنے چالیس سالہ تجربے میں نہیں دیکھا۔ شہر کے چوٹی کے ادھیڑ یہاں موجود تھے۔"

(باتی فوکل کلب، صفحہ: ۱۷۰)

مزاح کا ایک طریقہ مزاحیہ تشبیہ ہے۔ مزاحیہ تشبیہ یا پھبتی کے سلسلے میں ضروری ہے کہ وجہ شبہ خاصی واضح ہو، مشبہ بہ حقیر شے ہو۔ پھبتی نئی ہو۔ تشبیہ پرانی بھی ہو تو کام چل جاتا ہے، مگر پُرانی پھبتی سُن کر شریف آدمی مروت میں مسکرا دے تو مسکرا دے ورنہ اُس کا جی رونے کو چاہے گا۔ ایک تشبیہ میں خیال کو رنگین اور حسین بنانے کے امکانات اور ایک پھبتی میں پھلجھڑی چھوڑنے کے امکانات سے ہمیشہ زیادہ ہوتے ہیں۔ یوسفی کے ہاں نئی سے نئی پھبتی یا مضحک تشبیہ ملتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیں:

"رات بھر ٹانگیں ایک غلیل کی طرح پھیلائے ایک بارہ سنگھا گور میں لیٹے بیٹھے رہے"

(باتی فوکل کلب، صفحہ: ۱۷۰)

"تم کسی خوشی میں بوتل کے پیندے جتنی موٹی عینک پڑھائے پھرتے ہو۔"

(باتی فوکل کلب: صفحہ: ۱۸۱)

"ہر تصویر پہ ہم سے اس طرح داد وصول کی جیسے مرہٹے چوتھ وصول کرتے ہیں"

(چند تصویر بتاں۔ صفحہ: ۱۹۷)

مزاح پیدا کرنے کا ایک طریقہ (PARADOX) یعنی قولِ محال کا استعمال ہے۔ قولِ محال کی تعریف کرتے ہوئے پروفیسر منظر عباس نقوی لکھتے ہیں:

"قولِ محال سے مراد کلام میں دو یا دو سے زیادہ متناقص چیزوں کا مشترک بیان جو بظاہر محال ہو لیکن غور کیا جائے تو مماثلت کا جواز مل جائے۔"

(اسلوبیاتی مطالعے۔ صفحہ: ۳۶)

قولِ محال ایک ایسا بیان ~~ہے~~ جو بظاہر لایعنی یا متناقص نظر آتا ہے، مگر وہ حقیقۃً درست

ہوتا ہے۔ یہ عمومی رائے یا عقیدے سے متضاد ہوتا ہے۔ دراصل قولِ محال کے ذریعے ایک تازہ خیال کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ خاکم بدہن میں قولِ محال مختلف صورتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ اس کی چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں :

۱۔ متضاد لفظوں کا استعمال :

"ہم وثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ مرزا نے آلو اور ابوالکلام آزاد کو اول اول اپنی چڑ کیسے بنایا۔"

(بارے آلو کا کچھ بیاں ہو جائے ۔ صفحہ ۶۲)

"ہم نے زور زور سے تالیاں اور پاس والا کنستر بجایا۔"

(پروفیسر، صفحہ ۱۰۲)

۲۔ جملوں کی ساخت کے ذریعے :

حقیقت یہ ہے کہ خون، مشک، عشق اور ناجائز دولت کی طرح عمر چھپائے نہیں چھپتی ۔

(بائی فوکل کلب ، صفحہ : ۱۸۰)

۳۔ خیالات کے بیان میں :

"مجھے روشن خیال بیوی بہت پسند ہے ۔ بشرطیکہ وہ کسی دوسرے کی ہو۔"

(پروفیسر، صفحہ : ۱۱۲)

۴۔ امیجری میں :

"ذرا دیر بعد پیر صاحب تشریف لائے بھاری بدن ۔ نیند میں بھری ہوئی آنکھیں ۔ چھاج سی داڑھی، کتر وار لبیں، ٹخنوں تک گیروا کرتا ۔ سر پر سیاہ مخمل کی چوگوشیہ ٹوپی جس کے نیچے روپہلی بالوں کی گلر ۔ ہاتھ میں سبز جریب ۔ ساز ملائے گئے ۔ یعنی ہارمونیم کو تالیوں سے اور تالیوں کو ٹھیکے سے ملایا گیا۔"

(بائی فوکل کلب ، صفحہ : ۱۷۰)

۵۔ واقعات کے بیان میں :

آخر شب حضرت نے بطور خاص فرمائش کر کے طوائف سے اپنی ایک بحر سے خارج غزل گوائی۔ جسے اس غیرت ناہید نے سُر تال سے بھی خارج کر کے سہ آتشہ کر دیا۔"

(بائی فوکل کلب : صفحہ : ۱۷۱)

جو شاعر ۲۵ سال پہلے دنیا کو مایا کا جال سمجھتے تھے۔ وہ اب سرمایہ کا مال سمجھتے تھے۔

(پروفیسر، صفحہ : ۱۱۱)

۶ - ایسے قول محال جو عوام یا کسی طبقے کے غلط خیالات کے ترجمان ہوں اِن سے عوام یا عوام کے کسی گروہ کے غلط رویے کی توضیح کی جاتی ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

"گلنے والی کی صورت اچھی ہو تو مہمل شعر کا مطلب بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔"

(بائی فوکل کلب۔ ۱۶۹)

اس مثال میں ایک مہمل رویے کے بیان سے اس کی نفی کی گئی ہے۔ کیونکہ خوبصورت گانے والی کے صوت کو نہیں صورت کو داد دی جاتی ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے اسلوب کی ایک خصوصیت (ALL Ir TERATION) ہے۔ اس کی تعریف یوں کی گئی ہے:

"ابتدائی حروف کا ساتھ ملے ہوئے یا قریبی الفاظ میں دہرایا جانا۔ اسے ہیڈ رائم (سرحرفی) بھی کہا جاتا ہے۔"

(ماخوذ از ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز، کتاب محل لاہور، صفحہ: ۹، ۱۰)

یوسفی کی اس خصوصیت کے بارے میں نظیر صدیقی کی رائے ہے:

انگریزی ادب میں چیسٹرٹن اور اردو ادب میں رشید احمد صدیقی کے اسلوب کی بنیاد ہی سرحرفی الفاظ پر ہے ..... البتہ اب اردو ادب میں مشتاق احمد یوسفی اِس سلسلے میں رشید احمد صدیقی کے حریف و ہمسر کی حیثیت رکھتے ہیں۔"

(مشتاق احمد یوسفی، میرے خیال میں۔ صفحہ: ۲۰۲)

یوسفی کے ہاں سرحرفی الفاظ کی مثالیں ڈھونڈنی نہیں پڑتیں خود بخود سامنے آجاتی ہیں چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں۔

"لوگ ہمیں مرزا کا ہمدم و ہمراز ہی نہیں ہمزاد بھی کہتے ہیں۔"

(بار ے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ ۶۱، ۶۲)

"پیرس سے لوٹنے کو تو لوٹ آئے لیکن دماغ وہاں کے قہوہ خانوں اور دل قحبہ خانوں میں چھوڑ آئے۔" (پر د نفیسر۔ صفحہ: ۹۶)

یوسفی کے ہاں (ALLITERATION) صرف لفظی بازی گری نہیں یا میکانکی رعایت لفظی بن کر نہیں رہ جاتی بلکہ گہری معنویت کی حامل ہوتی ہے۔ وہ اسے لفظی صنعت کے طور پر نہیں معنوی وسعت کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اوپر دی گئی مثالوں میں ہمدم، ہمراز اور ہمزاد

سے تعلق کی وسعت اور گہرائی کا اظہار مقصود تھا۔ جبکہ دوسری مثال سے یورپی معاشرت میں قہوہ خانے کے رول کا اظہار بھی مقصود تھا اور یہ اظہار بھی مطلوب تھا کہ یورپ میں پاکستانیوں کے دلچسپی کے مراکز بھی صرف دو ہی ہوتے ہیں قہوہ خانے اور قحبہ خانے اِن دو لفظوں کو قریب قریب لا کر بہت سی ان کہی باتیں کہہ دی ہیں اور بہت سی ناگفتنی باتیں گفتنی سے زیادہ واضح ہوگئی ہیں۔ گویا یہ طریقِ کار اسلوب کی بازی گری نہیں اُس کی وسعت بھی ہے اور کمال بھی ہے۔ اور یہی اِن کی انفرادیت ہے۔ اس سلسلے میں سوال اُبھرتا ہے کہ یہ سب کچھ محنت اور کاوش کا ساختہ اور پرداختہ ہے یا بدیہہ گوئی اور برجستگی کا کمال ہے۔ میرے خیال میں یہ بدیہہ گوئی تو نہیں برجستگی ہے اور برجستگی محنت اور کاوش کا نتیجہ بھی ہوا کرتی ہے۔ آخر کسی سے کاہلی کی توقع بھی کیوں کی جائے۔ یوسفی نے برجستگی جس محنت سے پیدا کی ہے کیوں نہ اُس کی داد دی جائے۔

یوسفی کے ہاں تفصیل کی بجائے اختصار ہے۔ تفصیل ذکاوت سے زیادہ سائنسی سوچ اور تجزیے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مزاح نگار تجزیہ اور تفصیل کی کھکیڑ نہیں اُٹھا سکتا۔ وہ اختصار سے بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔ اسی میں اُس کی ذکاوت کا امتحان ہوتا ہے اور اس میں اُس کے مزاح کا کمال بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔ ایک فقرہ ملاحظہ ہو:

"ابتدائی ایام میں جب لڑکے بالکل لڑکوں ہی کی سی حرکتیں کرنے لگے۔"

(پروفیسر، صفحہ: ۹۶)

یوسفی کے ہاں اختصار کا کمال اُن مقامات پر قابلِ دید ہوتا ہے جب وہ (QUOTABLE MANNER) میں فقرے لکھتے ہیں۔ ایسے فقرے اپنی ذات میں مکمل ہوتے ہیں۔ ایسا مکمل فقرہ فکر کے ارتکاز اور ذہانت و ذکاوت کا نتیجہ ہی ہوسکتا ہے۔ چند ایک فقرے ملاحظہ ہوں:

"ابوالکلام آخری اہلِ قلم تھا جس نے اُردو رسم الخط میں عربی لکھی۔"

(بارے آلو کا کچھ بیان ہوجائے۔ صفحہ: ۶۲)

"آج تک کسی مولوی — کسی فرقے کے مولوی کی تندرستی خراب نہیں دیکھی۔"

(حوالہ مذکورہ، صفحہ: ۶۴)

"بڑے وضعدار آدمی ہیں اور انگریز قبلہ ... تخفیف

سے پہلے اپنی ٹائی کی گرہ درست کرنا ضروری سمجھتا ہے۔"

(اہل اسٹیشن، صفحہ : ۱۳۹)

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں فقرے (ORIGINAL) ہوتے ہیں اُن کے فقروں کے آغاز سے یہ ممکن نہیں ہوتا کہ مصرعے کے آخری حصے کا اندازہ کیا جا سکے نہ یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس فقرے کے بعد کون سا فقرہ آئے گا۔ اس طرح اُن کے ہاں شروع سے آخر تک دلچسپی کا عنصر برقرار رہتا ہے۔ ایسا بھرپور اندازِ بیان بہت کم مصنفین کو نصیب ہو سکتا ہے۔ اُن کے فقروں کے بارے میں یہ دعویٰ بھی کیا جا سکتا ہے کہ کسی فقرے کو اُس جیسے یا اُس سے دلچسپ فقرے سے بدلنا آسان نہیں ہوتا بلکہ ناممکن ہوتا ہے۔ اُن کے اسلوب کو سہل ممتنع تو نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اُن کا اسلوب سہل ذرا کم ہی ہے البتہ ممتنع کی صفت اُن کے ہاں ضرور پائی جاتی ہے۔ اگرچہ اُن کے ہاں سہل ممتنع کی مثالیں بھی کچھ کم نہیں ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

راستے کی روداد جو راستے کی طرح طویل اور دلچسپ ہے تاہم، ہم علیحدہ رپورتاژ کے لیے اُٹھا رکھتے ہیں کہ ہر سنگِ میل سے ایک یادگار حماقت وابستہ ہے۔ سرِدست اتنا اشارہ کافی ہو گا کہ پروفیسر اور مرزا کے لطفِ صحبت نے چھ سو میل کی مسافت اور تکان کو محسوس نہ ہونے دیا۔ پہاڑی راستوں کے اُتار چڑھاؤ پروفیسر کے لیے نئی چیز تھے۔ بطورِ خاص ہمیں مخاطب کر کے فرمایا واللہ یہ سڑک تو ہارٹ اٹیک کے کارڈیوگرام کی مانند ہے! ہر ناگہانی موڑ پر انہیں بیگم کی مانگ اُبھرتی دکھائی دیتی"۔

(اہل اسٹیشن، صفحہ : ۱۴۱، ۱۴۲)

محولہ بالا عبارت میں ہر فقرہ (EPIGRAM) نظر آتا ہے۔ کسی مسند کو دیکھ کر خبر کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ کسی ابتدائی ٹکڑے سے آخری ٹکڑے کا اندازہ ممکن نہیں ہے۔ یہ اُن کے اسلوب کا کمال بھی ہے اور امتیاز بھی۔ ہر فقرہ نئے اور عجیب موڑ کا سا نظر آتا ہے۔ ہر موڑ شگفتگی مزاج کو جنم دیتی ہے۔ اسی میں یوسفی کی ذہانت اور ذکاوت پوشیدہ ہے۔

یوسفی کے اسلوب کی ایک صفت (EPIGRAM) ہے۔ اس کی توضیح یوں کی جاتی ہے۔

ابتداءً یادگار پر کندہ لفظوں کو (EPIGRAM) کہا جاتا تھا۔ بعد میں یہ اصطلاح طنزیہ نظموں کے لیے مخصوص ہو گئی ہے۔ یہ ایک منفرد ذکاوت سے بھرپور بیان ہے جو اسلوب

ہیں شاندار اور فکر کے اعتبار سے عموماً شوخ ہو، لیکن عملاً اس سے مراد چھوٹی سی نظم ہے جو کہ مشقیہ، قصیدے والی مراثیے والی، تعریفی، لطیفے سے متعلق یا طنزیہ ہو۔ جو کہ صاف خوبصورت اور چبھتی ہوئی ہو۔ ایک (EPIGRAM) عموماً حیران کن یا ذکاوت سے بھرپور فکر کے موڑ پر ختم ہوتی ہے۔ کالرج کی (EPIGRAM) کے بارے میں تعریف بذات خود ایک (EPIGRAM) ہے (EPIGRAM) کیا ہے؟ ایک چھوٹی سی مکمل بات ہے۔ اختصار اس کا بدن اور ذکاوت اس کی روح ہے۔" (ترجمہ: اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز کتاب محل لاہور ۱۱۴ص)

یوسفی کے ہاں اسلوب کی مذکورہ بالا خصوصیت بھرپور اور اپنے پورے تقاضوں سمیت موجود ہے۔ اختصار اور ذکاوت کا قِران السعدین اسلوب کا وہ کمال ہے جو یوسفی کی تحریریں میں عام موجود ہے۔ یوسفی کے ذکاوت اور اختصار کے حامل فقرے اس طرح چبھتے ہوئے اور (QUOTABLE) ہوتے ہیں کہ (EPIGRAM) کے ابتدائی مفہوم کے مطابق قاری کے دل پر کندہ ہو جاتے ہیں۔ اُردو میں اسلوب کی یہ خصوصیت نیاز صاحب اور اُن کے بعد رشید احمد صدیقی کے ہاں پائی جاتی ہے۔ یوسفی کے ہاں اس اسلوب کی جھلک ذیل کے فقروں میں دیکھی جا سکتی ہے:

"خلقِ خدا کی زبان کس نے پکڑی ہے۔ لوگوں کا مُنہ تو چِلم کے نوالے ہی سے بند ہوتا ہے۔ (دہوئے مرکے ہم جو رُسوا، صفحہ: ۱۲۸)

"ایک الٹرا ماڈرن ہوٹل کو اس لیے ناپسند کیا کہ اس کے غسل خانے بڑے کشادہ تھے، مگر کمرے دوزخی کی گور کی طرح تنگ۔" (ایل اسٹیشن، صفحہ ۱۲۳)

"بندہ کسی ایسے ہوٹل میں ٹھہرنے کا روادار نہیں، جہاں کے بیرے مسافروں سے زیادہ اسمارٹ ہوں۔" (ایل اسٹیشن، صفحہ ۱۴۳)

محولہ بالا فقرے اپنے دائرۂ اثر کی وسعت اور گہرائی کی بنا پر یاد رہنے والے اور زندہ فقرے ہیں۔ ان میں زندگی کی طرح تازگی ہے۔ یہ فقرے مکمل اور بھرپور ہیں اور ایک بلندی سے کہے گئے محسوس ہوتے ہیں۔

یوسفی کے اسلوب کی ایک خصوصیت غیر مذبذب انداز ہے یعنی اگر، مگر، شاید، غالباً اور حالانکہ کے بغیر فقرے۔ ایسے فقروں کو انگریزی میں (UNEQUIVOCAL SENTENCES) کہتے ہیں۔ ایسے فقرے اپنی قطعیت اور روانی کی وجہ سے خاصے

تیز دھار ہوتے ہیں۔ ایسے تیز دھار فقروں کا مزاج تیکھا اور مزاج تر و تازہ ہوتا ہے۔ ایسے فقرے عبارت کو شستگی، شگفتگی، روانی اور تازگی عطا کرتے ہیں۔ یوسفی کے ہاں ایسے فقرے ایک طرف لفظی کفایت کا نمونہ ہیں دوسرے اُن کے ذہن کی یقینی کیفیت اور فکر کی پختگی کی دلیل ہیں۔ چند ایک مثالیں دیکھیے:

"مولانا کے باب میں مرزا کو خفا کُھرچا، تعصب کے ملمع کے پیچھے خالص منطق کی یہ موٹی موٹی تہیں نکلتی چلی گئی۔ (بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے۔ صفحہ ۶۲)

اُن کی نثر کا مطالعہ ایسا ہے جیسے دلدل میں تیرنا" (حوالہ مذکور، صفحہ: ۶۲)

"ہم نے اُن کا وقت اور اپنی رہی سہی عزت بچانے کی خاطر اُن کی اس تھیوری سے جھٹ اتفاق کر لیا۔" (حوالہ مذکور، صفحہ: ۲ ۷)

ان فقروں میں کہیں تذبذب، رکاوٹ، الجھاؤ نہیں ہے۔ فکر کی ژولیدگی تذبذب کی بوسیگی کو جنم دیتی ہے۔ سوچ کی الجھنیں عبارت میں اگر، مگر کی شکنیں ڈال دیتی ہیں۔ یوسفی کا مزاج اس قسم کی شکنوں سے پاک ہے۔ اُن کے فقرے کچے دھاگے کے گچھوں کی طرح الجھے ہوئے نہیں کہ مزاح سے لطف اندوزی کے لیے الجھنیں دور کرو گرہیں کھولو۔ اس دوران میں فقروں کی الجھنیں تو سلجھ جاتی ہیں قاری کا ذہن الجھ جاتا ہے۔ یوسفی کے ہاں قاری اور فقرے کے مابین کسی قسم کے جنگ و جدال کا کوئی امکان نہیں ہوتا۔ فقرے شرافت سے مسکراتے ہوئے قاری کے ذہن سے رفاقت قبول کر لیتے ہیں۔

یوسفی کے ہاں ایسے ایسے فقرے ملتے ہیں جنہیں مضمون طلب فقرہ کہا جا سکتا ہے۔ وہ ایک ایک فقرے میں تجربے اور فکر کی وسعت سمیٹ لیتے ہیں۔ اُن کے فقروں میں افکار کا پھیلاؤ تو ہے۔ الفاظ کا پھیلاؤ نہیں درِاصل اُن کے فقرے ساختہ و پرداختہ ہوتے ہیں۔ اُن کے پاس اتنا وقت ہوتا ہے کہ مختصر فقروں میں تفصیل سمیٹ سکیں۔ اِس سلسلے میں اُن کے ہاں عجیب و غریب تضاد ملتا ہے۔ وہ فقروں میں اختصار سے اور مضمون میں تفصیل سے کام لیتے ہیں۔ اُن کے فقروں کی ساخت مزاح کو جنم دیتی ہے اور مضمون کی مجموعی ترتیب بوریت کا باعث بھی بنتی ہے۔ اُن کے مضامین دراصل خوبصورت فقروں کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ اُن کے مضامین مجموعی طور پر فکری انگیزی نہیں کرتے۔ وہ یہ کام اپنے فقروں

سے لیتے ہیں اُن کا ہر فقرہ اپنی جگہ ایک پورا مضمون ہوتا ہے۔ اِس حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ ان کے فقروں میں غزل کے شعروں کی سی کیفیت پائی جاتی ہے۔ یہ بات انھیں پطرس بخاری اور فرحت اللہ بیگ سے دور اور رشید احمد صدیقی سے قریب کر دیتی ہے۔ اگر کسی کو اِس بات میں شک ہو تو رشید احمد صدیقی کا مجید ملک کے کارواں میں چھپنے والا مضمون "کاروانِ پیداست" کا مطالعہ کر لیا جائے اور ساتھ ہی یوسفی کا "بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے" پڑھ لیا جائے۔ وہاں بھی اِدھر اُدھر کی باتیں ہیں یہاں بھی صورتِ حال ایسی ہی ہے۔ نہ وہاں کسی ایک فکر انگیز نکتے کو مضمون کے ذریعے اُبھارا گیا ہے نہ یہاں ایسا ہوا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں ایک اور خصوصیت (SELF ASSERTION) ہے جو ان سے پہلے نیاز صاحب سجاد انصاری، ابوالکلام آزاد اور رشید احمد صدیقی کے ہاں موجود تھی۔ اِس ایک خصوصیت کی اِن سب کے ہاں موجودگی کا سبب مختلف ہے۔ دراصل نیاز، سجاد انصاری اور ابوالکلام آزاد مزاجاً رومانوی ہیں۔ اِس لیے وہ دوسرے رومانویوں کی طرح اپنی تحریروں کے خود ہیرو ہیں۔ کلاسیکی مزاج کے مصنفین کا تقاضا ہوتا ہے کہ ہم اُن کی تخلیقات سے دلچسپی لیں جبکہ رومانویوں کا مطالبہ ہوتا ہے کہ ہم ان کی ذات سے دلچسپی لیں۔

رشید احمد صدیقی اور مشتاق احمد یوسفی کی (SELF ASSERTION) کی وجہ اِن کی تحریروں کا انتشار ہے۔ یہ دونوں مصنف ایک ہی مضمون میں اِس قدر مختلف النوع باتیں کر جاتے ہیں کہ اِن کے مضمون کے تنوع میں وحدت کا رشتہ خود اِن کی ذات ہوتی ہے۔ اِس بات کی وضاحت کے لیے خاکم بدہن کے کسی مضمون سے واحد متکلم کا کردار منہا کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ بقایا میں جو کچھ بچے گا اُسے کسی طور مضمون نہیں کہا جا سکے گا اور اگر کہا بھی جا سکے گا تو کم از کم مشتاق احمد یوسفی کا مضمون نہیں کہا جا سکے گا۔ ویسے تو پطرس بخاری کے مضامین کا ایک اہم کردار واحد متکلم ہے اب ذرا پطرس کے واحد متکلم کو دیکھیے وہ کہیں ہیرو بن کر سامنے نہیں آتا۔ وہ اِن مضامین کے مزاحیہ کردار مرزا کے ہاتھوں بھی اِس قدر ستم کا شکار ہوتا ہے کہ بیچارہ ہیرو تو کیا بنتا خود ایک مزاحیہ کردار بن گیا ہے۔ اب ذرا مرحوم کی یاد میں اور مرید پور کا پیرہ وغیرہ کا واحد متکلم دیکھیے اور خاکم بدہن کے مضامین کا واحد متکلم بھی دیکھیے۔ بہت کم نوبت آتی ہے کہ واحد متکلم مزاحیہ کردار بنے یا کیریکیچر ہو کر سامنے آئے۔ وہ اکثر اپنے لیے ایک خاص

سطح برقرار رکھنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ یہ سطح نیاز صاحب، ابوالکلام اور سجاد انصاری کی طرح بلند نہ سہی کچھ ایسی پست بھی نہیں ہوتی۔ اُن کے مضامین (SELF ASSERTION) میں انہیں اس روایت سے منسلک کر دیتی ہے۔ یوسفی نے خالص بدھن میں مزاح پیدا کرنے کے لیے کئی قسم کی تکنیکوں سے کام لیا ہے مثلاً متوازیت، تضاد، موازنہ، مزاحیہ صورتِ واقعہ اور مزاحیہ کردار۔ ان تکنیکوں کے مظاہر اُن کے ہاں قدم قدم پہ ملتے ہیں۔ وہ چونکہ بڑی محنت سے فقرے لکھتے ہیں اس لیے ہر قسم کی مزاحیہ تکنیکوں کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اُن کے وار بہت کم خطاء جاتے ہیں اکثر وہ اپنے ہر حربے میں پوری طرح کامران ٹھہرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ متوازیت : (PARALLELISM)

چھوٹے چھوٹے قرضے دے کر خلقِ خُدا کے ایمان اور اپنے اخلاق کی آزمائش کیا ہے کو کرتے ہو۔"

(صبغے اینڈ سنز، صفحہ : ۲۶)

۲۔ تضاد (CONTRAST)

یونانی فلسفے کی عینک سے جب اُنہیں دین میں دُنیا اور خدا میں ناخدا کا جلوہ نظر آنے لگا تو وہ مسلمان ہو گئے اور سچے دل سے اپنے آپ پر ایمان لے آئے؛

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۳)

۳۔ موازنہ : (BALANCE)

اللہ بہتر جانتا ہے کہ وہ اشتہار نمبر پر ریکھ گئے یا اُس کی مدیرہ انسہ سمتا فرزوق کی تیغِ ابرو سے بر ضا و رغبت ڈھیر ہوئے۔

(پروفیسر، صفحہ : ۱۱۱)

۴۔ مزاحیہ صورتِ واقعہ :

"تینوں فلڈ لیمپ ٹھکانے سے اپنی اپنی جگہ پر رکھے۔ پھر بِلّی کو دلوچ دلوچ کے میز پہ بٹھایا اور اس کے مُنہ پر مسکراہٹ لانے کے لیے ناجیہ پلاسٹک کا چوہا ہاتھوں میں پکڑے سامنے کھڑی ہو گئی۔ ہم بٹن دبا کر ۱/۲ سیکنڈ میں اس مسکراہٹ کو بقائے دوام بخشنے والے تھے کہ یکایک کی گھنٹی اس زور سے بجی کہ سیفو اچھل کر کیمرے پہ گری اور کیمرہ قالین پر۔" ہر دو کو اسی حالت میں چھوڑ کر ہم ناوقت آنے والوں کے استقبال کو دوڑے۔

(چند تصویر بتاں، صفحہ : ۱۹۲)

۵- مزاحیہ کردار :

یوسفی کے ہاں مزاحیہ کردار ایک سے زیادہ ہیں۔ اِن میں سے مرزا عبد الودود اور قاضی عبد القدوس اور کئی دوسرے کردار ملتے ہیں۔ مرزا عبد الودود کا حال یہ ہے :

"مرزا تو بقول کسے غلط استدلال کے بادشاہ ہیں۔ ان کی حمایت و وکالت سے معقول سے معقول کاز نہایت لچر معلوم ہونے لگتا ہے۔"

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۱)

ایک اور مثال ملاحظہ ہو :

"مرزا کو مبدءِ فیاض نے حد درجہ محتاط اور وہمی طبیعت ودیعت کی ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ انہیں آبِ حیات بھی پینا پڑے تو بغیر اُبالے نہیں پئیں گے۔"

(سیزر، ماتا ہری اور مرزا، صفحہ : ۵۰)

یوسفی کے ہاں بعض جگہ تو کئی کئی تکنیکیں ایک جگہ اکٹھی ہو گئی ہیں۔ ایسے ٹکڑے مزاح سے بھرپور ہیں۔ وہاں چنگاریاں نہیں پھلجھڑیاں چھوٹتی ہیں۔ ایک اقتباس دیکھیے :

"ہم خود بیسیوں چیزوں سے چڑتے ہیں --- کرم ملّا، پنیر، کمبل، کافی اور کافکا، عورت کا گانا، مرد کا ناچ، گینیدے کا پھول، اتوار کا ملاقاتی، مرغی کا گوشت، پاندان، غزارہ، خوبصورت عورت کا شوہر --- زیادہ حدِّ ادب کہ مکمل فہرست ہماری فردِ گناہ سے بھی زیادہ طویل اور سہری بھری نکلے گی۔"

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۱)

اس اقتباس کو دیکھ کر امیر خسرو کے اغل بے جوڑ کی یاد آتی ہے۔ بہر حال اِس عبارت میں تضاد بھی ہے تقابل بھی، قولِ محال بھی ہے اور (ALLITERATION) بھی۔ رعایت لفظی بھی ہے اور موازنہ بھی غرض کئی ایک صفات اور مزاحیہ تکنیکیں ایک ٹکڑے میں اکٹھی ہو گئی ہیں۔ یہی یوسفی کی تکنیک ہے۔

یوسفی کے مزاح میں طنز ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ وہ پطرس یا فرحت اللہ بیگ کی طرح صرف مزاح نگار نہیں۔ اُن کے ہاں طنز کا وار خاصا کارگر ہوتا ہے۔ اُن کا طنز کارگر تو ہوتا

ہے مگر زہریلا نہیں۔ وہ طنز سے بیدار کرنے کا کام لیتے ہیں قتل کرنے کا نہیں۔ وہ بچھو کے ڈستے ہیں نہ زخمی نہیں کرتے۔ اس لیے کہ ان کے ہاں تعصب نہیں۔ وہ کسی گروہ کے نہ تو بہت زیادہ حامی ہیں نہ بہت زیادہ مخالف۔ اس لیے ان کی کوئی ایسی کمزوری نہیں کہ ان کی سوچ کی سوئی پھر پھر کر ایک ہی نکتے پر آکر ٹھہر جاتے۔ انہوں نے کوئی ایسا روگ نہیں پالا جو ان کے مضامین اور ان کی کمزوری بن جاتے۔ ان کی طنز کسی تعصب کا نتیجہ نہیں ان کی سلامت طبعی کا مظہر ہوتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

"رسالہ ایسے عریاں افسانوں سے یکسر پاک تھا جن سے ہر شخص بقدر بد ذوقی محظوظ ہو سکے۔" (پروفیسر۔ صفحہ: ۱۱۰)

میں نے مرزا سے کہا "یہ لوح مزار ہے۔ یا ملازمت کی درخواست؟ بھلا ڈگریاں عہدہ اور ولدیت وغیرہ لکھنے کا کیا تک۔"

(ہوئے مر کے ہم جو رسوا، صفحہ: ۱۱۸)

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں مزاح کا رشتہ تہذیب سے قائم ہے۔ انہیں تہذیب نے شائستگی، قناعت، خوش سلیقگی اور سکھ عطا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں پھکڑ پن نہیں۔ وہ مزاح کی خاطر اگر کچھ عیاں کرتے ہیں تو بہت کچھ نہاں بھی رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں وضع داری رکھ رکھاؤ وغیرہ نے تحریروں کی ادبی سطح کو قائم رکھنے میں خاصی مدد دی ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

"کوئی دن خالی جاتا ہوگا کہ خفت و آشفتہ خاطری کی کوئی صورت پیدا نہ ہو۔"

(پروفیسر، صفحہ: ۱۰۸)

مشتاق احمد یوسفی کے فقرے نہ دار اور طرح دار ہوتے ہیں۔ وہ اوچھا وار نہیں کرتے۔ ان کے فقروں کا رخ صراط مستقیم ہی نہیں ہوتا وہ دائیں بائیں خوبصورتی سے وار کر کے آگے نکل جاتے ہیں اور کہیں بھی بے سلیقہ نہیں ہوتے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

"پروفیسر سرورق پر کسی ایکٹرس کی بجائے اپنی تصویر دیکھ کر بھونچکے رہ گئے۔ سب سے تکلیف دہ بات یہ تھی کہ تصویر بالکل ان سے ملتی تھی۔" (پروفیسر، صفحہ: ۱۰۹)

یوسفی کو نت نئی بات سوجھتی ہے۔ وہ پرانے خیالات کو نیا جامہ نہیں پہناتے۔ ان کے ہاں اسلوب اور خیالات ہر شے میں تازگی نظر آتی ہے۔ بعض موضوعات خاصے پرانے ہو گئے

ہیں۔ مثلاً صاحب اور سیکرٹری کے حوالے سے خصوصاً لیڈی سیکرٹری کے حوالے سے بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس حوالے سے کوئی نئی بات دریافت کر لینا خاصا مشکل ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں

"وہ کارروائی لکھوا ہی رہے تھے کہ یکایک سفید فون کی گھنٹی آپ ہی آپ بجنے لگی وہ اُچھل کر اپنی سیکرٹری کی گود میں جا پڑے اور دیر تک وہیں بے سُدھ پڑے رہے اسی عالم میں اس کے چٹکی لے کر دیکھا کہ جاگ رہا ہوں یا خواب میں۔ جب اس نے پٹاخ سے گالی دی تو انہیں یقین آیا کہ خواب نہیں ہے۔"

(پروفیسر، صفحہ: ۱۰۸)

یوسفی کا مشاہدہ بہت گہرا ہے وہ قریب اور دور کی اشیاء دونوں کو اچھی طرح دیکھ سکتے ہیں، اور ہر شے کے مضحک پہلو کو پوری مہارت سے دیکھنے کی صلاحیت اور اہلیت سے بہرہ ور ہیں۔ ان کی دور اور نزدیک کی نظر خاصی صحتمند ہے۔ اس لیے وہ جزئیات نگاری پر کامل عبور رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں نظیر صدیقی کی رائے خاصی وقیع ہے:

"ظرافت اور بصیرت، مزاح اور مشاہدے کا جیسا خوبصورت اور خیال انگیز امتزاج مشتاق احمد یوسفی کے ہاں ملتا ہے اس کی دوسری مثال یا یوں سمجھیے کہ پہلی مثال رشید احمد صدیقی کے سوا کہیں اور نہیں مل سکتی۔"

(مشتاق احمد یوسفی، میرے خیال میں، صفحہ: ۲۰۸)

مختصر یہ کہ مشتاق احمد یوسفی کے ہاں بصارت اور بصیرت نے مزاح نگاری کی ایک نئی دنیا بسا دی ہے جس کی جھلک خاکم بدہن کے صفحات سے ہویدا ہے۔ یوسفی کا مزاح زندہ رہنے والا مزاح ہے جو انہیں اردو ادب کے صفِ اول کے مزاح نگاروں میں شامل کرا سکتا ہے۔

راجہ گدھ ـــــــ ایک مطالعہ

راجہ گدھ (۱۹۸۱ء) بانو قدسیہ کا ناول ہے، جو اپنی اشاعت کے ساتھ ہی اہمیت اختیار کر گیا۔ یہ ناول اردو ناول کی تاریخ میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو میں ایسے ناول بہت ہیں، جن میں آفاق پر غور کیا گیا ہے۔ مگر اس ناول میں انفس کو مرکزی موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول فکری طور پر اس نقطے سے شروع ہوتا ہے:

"سب کچھ معاشرہ نہیں ہوتا۔ معاشیات سے انسان کی فلاح مکمل طور پر بندھی ہوئی نہیں ہے۔"

(راجہ گدھ، صفحہ: ۹۸)

ناول کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا "شام سمے" "عشق لاحاصل" دوسرا "دن ڈھلے" ـــ لامتناہی تجسس" تیسرا "دن چڑھے" ـــ "رزق حرام" چوتھا "رات کے پچھلے پہر" ـــ "موت کی آگاہی"۔ ناول کا مرکزی کردار قیوم جو کہ راجہ گدھ ہے، ان چاروں حصوں میں مختلف تجربات سے گزرتا ہے۔ وہ ایک دیہاتی ہے ـــ اپنی ماں کی وفات کے ساتھ ہی اپنا گاؤں چندرا چھوڑ دیتا ہے۔ اور قصور آجاتا ہے قصور میں اپنے ماموں کے پاس رہتا ہے۔ پھر وہ ایم اے تک تعلیم حاصل کرتا ہے ناول کا آغاز اس لمحے سے ہوتا ہے جب قیوم ایم۔ اے میں داخلہ لیتا ہے۔ وہاں تین اہم کرداروں سے ملتا ہے۔ سہیل، آفتاب اور سیمی شاہ۔ (یہاں دوسرے تمام کردار فلم کے مہمان اداکاروں کی حیثیت رکھتے ہیں) سہیل پروفیسر ہے اور طلبہ کو متاثر کرتا، انہیں علم دیتا اور ان کے ذہن کے گوشے وا کرتا ہے۔ قیوم سہیل سے متاثر ہوتا ہے۔ دوسرا کردار سیمی شاہ ہے، اس سے بھی قیوم بے حد متاثر ہوتا ہے اس سے محبت کرنا چاہتا ہے مگر وہ آفتاب کی محبت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ مگر

آفتاب اسے اور کالج کو چھوڑ دیتا ہے۔ اور اپنی کزن زیبا سے شادی رچا لیتا ہے۔ پھر باہر چلا جاتا ہے۔ سیمی بھی پڑھائی چھوڑ کر پنڈی میں نوکری کر لیتی ہے مگر جب آفتاب ملک چھوڑتا ہے تو وہ نوکری چھوڑ کر لاہور آجاتی ہے۔ جہاں قیوم اس کا سہارا بننے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر سیمی آفتاب کے چکر سے نہیں نکل پاتی۔ بالآخر وہ ہسپتال میں خواب آور گولیاں کھا کر مرجاتی ہے۔ یہ ہے ناول کا پہلا حصہ ــــ "شام سے" عشق لاحاصل۔

قیوم ایم۔ اے کے بعد اپنے بھائی کے گھر جو کر سانده میں ہے رہنے لگتا ہے جہاں قیوم کی بھابی صولت کی ایک رشتہ دار عابدہ اپنے خاوند سے روٹھ کر آئی ہوئی ہے۔ عابدہ کو قیوم سے ہمدردی ہوتی ہے اور اس کی زندگی کو مرتب کرنے کے لیے اسے نصیحتیں کرتی ہے۔ وہ اس کی بھی خواہ ہے مگر قیوم عابدہ کو اپنے ساتھ زندگی گزارنے کی دعوت دیتا ہے۔ مگر عابدہ خاوند کے چکر سے نکلنے کے لیے تیار نہیں۔ اگرچہ وہ بیٹے کی خواہش میں اپنا جسم قیوم کے حوالے کر چکی ہے، بالآخر وہ اپنے خاوند کے ساتھ اپنے گھر چلی جاتی ہے۔ یہ ہے دوسرا حصہ "دن ڈھلے"۔ "لامتناہی تجسس"

قیوم ناول کے دوسرے حصے میں ریڈیو پر پروڈیوسر کی نوکری کر چکا ہے اور السر کے مرض میں مبتلا ہے۔ ایک روز اس کا سامنا امتل سے ہوتا ہے۔ امتل ڈھلی عمر کی طوائف زادی ہے، جو خود بھی طوائف ہے۔ وہ ایک شادی بھی کر چکی ہے اور ایک بیٹے کو بھی جنم دے چکی ہے۔ امتل "اب اپنی شکست کی آواز ہے۔ وہ اپنے عمر بھر کے تجربات سمیٹے اپنے مستقبل کو بھیانک دیکھ رہی ہے۔ قیوم کو اس کا جسمانی قرب حاصل ہوتا ہے۔ وہ اسے شادی کی دعوت دیتا ہے مگر امتل اس بات کو مذاق میں ٹال جاتی ہے۔ بالآخر امتل کو اس کا ابنارمل بیٹا قتل کر دیتا ہے۔ یہ ہے ناول کا تیسرا حصہ "دن چڑھے ــــ "رزقِ حرام"

قیوم کی بھابی "روشن" سے اس کی شادی کرتی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ اب قیوم کو منظم زندگی گزارنی چاہیئے مگر روشن" پہلے سے حاملہ ہے۔ اس کا چاہنے والا افتخار سعودی عرب میں ہے۔ جب قیوم کو اس بات کا علم ہوتا ہے، تو وہ روشن کو چھوڑنے اور اسے افتخار کے حوالے کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے ــــ اور بالآخر وہ ا...

افتخار کے حوالے کر دیتا ہے۔ آخر میں قیوم کی ملاقات آفتاب سے ہوتی ہے۔ جو اپنے ابنارمل بیٹے "افراہیم" کی وجہ سے وطن واپس آ چکا ہے۔ افراہیم سپر نارمل ہے وہ مکہ معظمہ کی اذان سنتا ہے اور وہیں سڑک پر سربسجود ہو جاتا ہے۔ افراہیم اس ابنارملٹی کی آخری سیڑھی پر ہے جس کی پہلی سیڑھی پر قیوم کھڑا ہے۔ قیوم پستی میں اترا ہوا ہے اور افراہیم بلندیوں کو چھو رہا ہے۔ یہ ہے ناول کا چوتھا حصہ "رات کے پچھلے پہر" سے "موت کی آگاہی" تک۔

ناول میں قیوم کے ساتھ ایک اور کردار بھی آخر تک موجود ہے۔ وہ ہے پروفیسر "سہیل" وہ قیوم کے ساتھ ایسے ہی موجود ہے، جیسے بجلی کے سرکٹ میں منفی کے ساتھ مثبت تار۔ وہ شانت ہے بظاہر مطمئن ہے۔ وہ اپنی گتھیاں بھی سلجھاتا ہے اور شاگردوں کے مسائل بھی حل کرتا ہے۔ وہ جب قیوم کے السر کے بارے میں جانتا ہے تو اسے یوگا کا مشورہ دیتا ہے۔ پھر اسے ادھر ادھر کے کئی ٹوٹکے بتاتا ہے۔ مگر یہ سب ٹوٹکے قیوم کا علاج نہیں۔ سہیل کے کردار کو اس کی رزقِ حرام کی تھیوری نے بہت اہم بنا دیا ہے۔ یہاں وہ مصنفہ کے نظریات کا ترجمان بن جاتا ہے اس نے ابتدا میں طلبہ کو ایک اسائنمنٹ دی تھی کہ وہ پاگل پن کی وجہ دریافت کریں۔ آفتاب اس کی وجہ بیان کرتا ہے "عشقِ لاحاصل" یہ بہت معقول وجہ ہے مگر ناول کے دوسرے حصے میں سہیل اپنی تھیوری سے ایک نئے جہان کا در کھولتا ہے وہ کہتا ہے:

> جس وقت رزقِ حرام جسم میں داخل ہوتا ہے، وہ انسانی GENES کو متاثر کرتا ہے۔ رزقِ حرام سے ایک خاص قسم کی (MUTATION) ہوتی ہے جو خطرناک ادویات شراب اور RADIATION سے بھی زیادہ مہلک ہے۔ رزقِ حرام سے جو GENES تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ وہ لولے لنگڑے اور اندھے ہی نہیں ہوتے بلکہ ناامید بھی ہوتے ہیں۔ نسلِ انسانی سے یہ GENES نسل در نسل ہم میں سفر کرتے ہیں تو ان GENES کے اندر ایسی ذہنی پراگندگی پیدا ہوتی ہے، جس کو ہم پاگل پن کہتے ہیں۔ یقین [illegible] آنے والی نسلوں کو پاگل پن [illegible]

اور جن قوموں میں من حیث القوم رزق حرام کھانے کا چسکا پڑ جاتا ہے، وہ من حیث القوم دیوانی ہونے لگتی ہیں۔"

(راجہ گدھ، صفحہ: ۳۴۴)

پروفیسر سہیل اور قیوم میں ایک مماثلت ہے کہ وہ دونوں سیمی سے عشق کرتے ہیں مگر عشق لاحاصل۔ سہیل میں یہ خوبی ہے کہ وہ دوسروں کو قائل کر سکتا ہے۔ وہ آفتاب کو اس بات پہ قائل کر لیتا ہے کہ وہ سیمی سے شادی نہ کرے۔ یہ گناہ سہیل کو ایک عرصہ تک بے چین رکھتا ہے مگر وہ بالآخر شانت ہو جاتا ہے، لیکن دوسری طرف قیوم اوپر جانے کی بجائے پاتال میں اترتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ ابنارملٹی کی سب سے نیچے والی سیڑھی تک جا پہنچتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ سہیل قائل کرنا جانتا ہے۔ دوسروں کو بھی اور اپنے آپ کو بھی۔ جب کہ قیوم میں یہ دونوں خوبیاں نہیں ہیں۔ وہ اپنی شخصیت کے لیئے کوئی مرکزہ مقرر کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ اس کی وجہ اس کا باپ بھی ہے۔ جو اس کی ماں کو بھگا کر لے گیا تھا۔ جسے قیوم بڑا گدھ کہتا ہے۔ اس پوری کہانی کے متوازی جانوروں اور پرندوں کی کہانی بھی ہے۔ جس کے آخر میں گدھ کو پرندوں کی دنیا سے نکلنا پڑتا ہے۔ وہ اعترافِ جرم کرتا ہے اور خود ہی پرندوں کی دنیا چھوڑ دیتا ہے۔

یہ ہے ناول کی کہانی کا خلاصہ جسے مصنفہ نے بڑی فنی مہارت سے ۵۶۴ صفحات میں پھیلا دیا ہے۔

ناول کا پلاٹ بہت خوبصورت ہے۔ ابتداء میں کہانی پھیلتی ہے۔ بڑے فطری بہاؤ کے ساتھ پھیلتی ہے۔ عشق لاحاصل سیمی کو ابنارمل کرتا ہے، تو وہ باغِ جناح میں بابا تُرت مراد کے مزار پر پہنچتی ہے۔ امتل بھی زندگی کا آخری دن وہیں گزارتی ہے اور قیوم بھی بے ہوش ہونے کے لیے باغِ جناح ہی جا پہنچتا ہے۔ آفتاب ناول کی ابتداء میں مثبت کردار بن کر سامنے آتا ہے مگر وہ گہرائی اور بصیرت سے محروم ہے۔ وہ جب آخر میں سامنے آتا ہے تو بھی اسی صورت میں۔ اب بھی وہ بصیرت سے محروم ہے۔ وہ نہ سیمی کے عشق کو سمجھ پایا تھا اور نہ افراہیم کی بصیرت کو۔ ناول کے سہیل، سیمی اور قیوم شروع سے آخر تک موجود ہیں۔ آفتاب پہلے حصے میں غائب ہوتا ہے مگر آخر میں آ موجود ہوتا ہے۔ سیمی شاہ ہر وقت قیوم کے ساتھ موجود رہتی ہے۔ وہ ایک سایا سا ...

آفتاب، قیوم اور سہیل کو مجتمع کر رکھا ہے۔ یہ ناول پاگل پن کی تھیوری سے شروع ہو کر بصیرت تک سفر کرتا ہے جس میں پاگل پن کی تین مختلف تصویریں سامنے آتی ہیں سیمی قیوم اور امتل۔ ہر ایک مختلف پس منظر کا حامل ہے۔ نگران کا درد ایک سا ہے سیمی اور امتل میں ایک مماثلت ہے سیمی ہار کر خودکشی کرتی ہے۔ امتل اپنے پیارے کے ہاتھوں موت کی دعا مانگتی ہے اور موت پالیتی ہے۔ قیوم ایک سوالیہ ہے مگر اس کا جواب بھی موجود ہے۔ یہ جواب افراہیم ہے، جو انارملٹی کی آخری سیڑھی پر کھڑا ہے جس کی پہلی سیڑھی پر قیوم کھڑا ہے۔

ناول میں بعض واقعات FANTACY کا تاثر لیے ہوئے ہیں۔ باغ میں نوگرتے کا ظہور ہے، بابا کا بہت سی چیزوں کا وقت سے پہلے ادراک اور کشتہ، سہیل کا روحوں کو بلانا، پھر سائیں جی کا قبر میں روحوں سے ملنا اور آخر میں اُن کی قبر کا دھنس جانا اور زندہ سائیں کا قبر میں دفن ہو جانا۔ ایسے واقعات ہیں، جو حقیقت کی دنیا سے بہت کم تعلق رکھتے ہیں، بلکہ تعلق نہیں رکھتے۔

ناول کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں سیمی شاہ کا کردار ناول کا سب سے اہم کردار دکھائی دیتا ہے سیمی شاہ بے قرار روح ہے۔ وہ نچلا بیٹھنا نہیں جانتی جو زبردست انا کی مالک ہے اس میں حد درجے کی خوداعتمادی ہے وہ گلبرگ میں رہنے والے ایک بیوروکریٹ کی لڑکی ہے وہ گھر چھوڑ کر ہوسٹل میں رہتی ہے۔ وہ آفتاب سے پیار کرتی ہے اور اسی میں اپنی جان ہار دیتی ہے مگر وہ چاہتی ہے کہ آفتاب کو یہ بتایا جائے کہ وہ ہوتا تھی، تاکہ آفتاب اپنے اندر سے جڑ سکے۔ یہ اس کے عشق کی انتہا ہے۔ کلاس میں بھی وہ اپنی آزادی اور آزاد خیالی کا مظاہرہ کرتی ہے وہ سب سے ہمدردانہ اور دوستانہ رویہ رکھتی ہے۔ اس کے کردار میں کسی بھی امیر طبقے کی فیشن ایبل لڑکی کو دیکھا جا سکتا تھا۔ مگر عشق میں جان ہارنے کا عمل اسے انفرادیت بخش دیتا ہے وہ زبردست قوت ارادی کی مالک ہے۔ پڑھائی چھوڑ کر نوکری کر سکتی ہے، نوکری چھوڑ سکتی ہے اور بالآخر زندگی کو تیاگ سکتی ہے۔ اس کے لیے نہ جسم اہم ہے۔ نہ معاشرہ۔ اسی لئے وہ جسم قیوم کے حوالے کر سکتی ہے۔ مگر روح نہیں۔ معاشرے سے بھی اُسے زیادہ دلچسپی نہیں۔ وہ اسے بہت اچھی طرح پہچان چکی ہے۔ خصوصاً گھریلو زندگی کے بارے میں اس کی رائے منفی

گہرائی کی حامل ہیں۔ مثلاً وہ کہتی ہے:

"دو سائنٹفک فیملی لائف میں ہر روز گھر کا ہر فرد کچھ نہ کچھ POOL کرتا ہے۔ مالی، جذباتی روحانی قربانیاں دینا پڑتی ہیں۔ پھر ایک وقت ایسا آتا ہے، جب ہر شخص معذور ہو جاتا ہے کچھ نہ کچھ POOL نہیں کر سکتا۔ یہ SATURATED کیفیت CRYSTALS کو جنم دیتی ہے۔ پہلے خاندان محلول ہوگا۔ پھر دانہ دانہ بکھرنے لگتا ہے"

(راجہ گدھ، صفحہ: ۲۱۲)

سیمی شاہ بھی گھر کے بکھراؤ سے نکل بھاگنے والا ایک کردار ہے۔ جو بالآخر عشق لاحاصل کی قربان گاہ پر قربان ہو جاتی ہے۔ مگر سبیل اور قیوم کی شخصیتوں میں ایک باریک دھاگے کی طرح آخر تک قائم رہتی ہے۔

دوسرا کردار امتل کا ہے۔ وہ طوائف ہے اور ڈھلتی عمر کی ہر طوائف کی طرح وہ بھی اب گیارہ گلزار خان بن چکی ہے۔ وہ اپنی ذات کے بارے میں خاصی بصیرت رکھتی ہے۔ وہ رنگارنگ طبیعت کی مالک ہے۔ وہ اپنے موڈ کی پابند ہے۔ ایسے ہی وہ بہت مذہبی عورت بھی ہے۔ مزار پہ دعائیں مانگنا۔ مختلف مذہبی تہوار منانا، یہ سب کچھ اسے ایک مڈل کلاس طوائف کا روپ بخش دیتے ہیں۔ وہ اپنے باطن سے واقف ہے، اس لیے جب وہ اپنے بارے میں بتاتی ہے، تو اپنے باطن کے سارے نقاب اُلٹ دیتی ہے۔ وہ اپنے خاوند اور اپنے بارے میں بتاتی ہے:

"اُس کی دُکان تھی انارکلی میں کپڑے کی ـــ ماں تھی بہنیں تھیں ایک پھپھی منگیتر تھی۔ ایک شادی کے بعد کی محبوبہ تھی۔ اتنی لمبی چوڑی ذات برادری کی عورتیں تھیں۔ جو آدمی اتنی عورتوں میں بٹا رہے، وہ بیچارہ بھی خالی ہو جاتا ہے۔ اس کی زندگی ساری حصہ پتی میں گزرتی تھی۔ ادھر مجھے عادت نہیں تھی بٹنے کے سوالوں کی ـــ ہم تو بچپن سے مرد کے جسم دل روح پہ سوار ہونا سیکھتی ہیں۔ ہم جب بھی کسی کو پکڑیں مضبوطی سے پکڑتی ہیں ـــ پورے پورے پیار سے مجھے نفرت تھی سمر جی"

وہ تھوڑی دیر جب رہ کر پھیر کی ہو لینے لگی ... ہے ...

کہ مرد کو قابو کریں تو پھر ایسا کرو.... اس کی ساری جائیداد بک جائے اور وہ ہماری چوکھٹ پر بیٹھ کر ساری عمر چلیں بھرتا رہے غفور درزی کی طرح... وغیرہ۔ اس کی بیوی ساری عمر مزاروں پر بھٹکتی پھرے۔ بچے یتیموں کی طرح پھریں ــــ سر جی ویسے ہر انسان کا جی چاہتا ہے نا کہ اس کے چاہنے والے کا کچھ نہ رہے، ہر انسان کے اندر رب جو ہوا سر جی ــــ رب اپنے چاہنے والوں کا کچھ رہنے دیتا ہے کبھی؟ سوائے اپنے'

(راجہ گدھ، صفحہ: ۴۳۱)

امتل کو جب چاہا نہیں جاتا، تو وہ FRUSTRATED ہو جاتی ہے۔ اِدھر اُدھر لڑتی پھرتی ہے۔ کبھی وہ "ستارہ" کا ماضی کھنگال کر خوش ہوتی ہے اور کبھی کسی کو گالیاں دے کر، کبھی مزاروں پہ دعائیں مانگ کر اور کبھی اپنے ماضی کے قصے سُنا کر۔ وہ ایک بھرپور اور جاندار کردار ہے۔

تیسرا کردار سہیل کا ہے۔ کبھی تو وہ ایسا عالم لگتا ہے، جو بہت گہرائی تک اُترا ہوا ہے۔ مگر کبھی وہ کلیئے بولتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ صرف کیسٹ لگتا ہے، جو دوسروں کے خیالات اُگل سکے۔ مگر آخر کار وہ ایک تھیوری بنا لیتا ہے۔ رزقِ حرام سے MUTATION ہونے کی تھیوری۔ یہ تھیوری فوک لور سے اخذ کی گئی ہے مگر اس کا انداز جدید نفسیات کی پیشکش کا ہے۔

سہیل ایک نوجوان پروفیسر کے روپ میں آتا ہے، جو اپنے طالب علموں کو متاثر کرنا جانتا ہے۔ وہ دوستانہ برتاؤ کرتا ہے۔ وہ اُن کے ذہن کے در کھولتا ہے۔ مگر کبھی کبھی اُن کے منہ میں علم کے ایسے کیپسول داخل کر دیتا ہے جس سے اُس کا خلوص مجروح ہو جاتا ہے، جس کا بالآخر وہ اقرار بھی کرتا ہے کہ اُس نے آفتاب اور سیمی کے تعلق کو توڑنے کے لیئے محض جذبۂ حسد کی تسکین کے لیئے آفتاب کے اندر ایسے کیپسول داخل کر دیئے تھے، جنہوں نے اُسے سیمی سے الگ کر دیا تھا۔

سہیل کو روحانیت سے گہری دلچسپی ہے۔ وہ خود بھی روحوں کو بلاتا ہے اور اسی مقصد کے لیئے سائیں جی کے ڈیرے پر بھی پہنچ جاتا ہے۔ اس کی تھیوری کا محور بھی روحانیت ہی ہے۔ وہ یوگا سے بھی دلچسپی لیتا ہے جو روحانیت ہی کی ایک شاخ ہے۔

(چند تصویر بتاں، صفحہ : ۱۹۲)

۵- مزاحیہ کردار :

یوسفی کے ہاں مزاحیہ کردار ایک سے زیادہ ہیں۔ ان میں سے مرزا عبدالودود اور قاضی عبدالقدوس اور کئی دوسرے کردار ملتے ہیں۔ مرزا عبدالودود کا حال یہ ہے :

" مرزا تو بقول کسے غلط استدلال کے بادشاہ ہیں۔ ان کی حمایت و وکالت سے معقول سے معقول کاز نہایت لچر معلوم ہونے لگتا ہے۔"

(بارے آلو کا کچھ بیاں ہو جائے ، صفحہ : ۶۱)

ایک اور مثال ملاحظہ ہو :

" مرزا کو مبدءِ فیاض نے حددرجہ محتاط اور وہمی طبیعت ودیعت کی ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ انہیں آبِ حیات بھی پینا پڑے تو بغیر اُبالے نہیں پئیں گے۔"

(سیزر، ماتا ہری اور مرزا، صفحہ : ۵۰)

یوسفی کے ہاں بعض جگہ تو کئی کئی تکنیکیں ایک جگہ اکٹھی ہو گئی ہیں۔ ایسے ٹکڑے مزاح سے بھرپور ہیں۔ وہاں چنگاریاں نہیں پھلجھڑیاں چھوٹتی ہیں۔ ایک اقتباس دیکھیے :

" ہم خود بیسیوں چیزوں سے چڑتے ہیں — کرم ملا، پنیر، کمبل، کافی اور کافکا، عورت کا گانا، مرد کا ناچ، گیندے کا پھول، اتوار کا ملاقاتی، مرغی کا گوشت، پاندان، غرارہ، خوبصورت عورت کا شوہر — زیادہ حدِ ادب کہ مکمل فہرست ہماری فردِ گناہ سے کہیں زیادہ طویل اور رسری بھری نکلے گی۔"

(بارے آلو کا کچھ بیاں ہو جائے ، صفحہ : ۶۱)

اس اقتباس کو دیکھ کر امیر خسرو کے اغل بے جوڑ کی یاد آتی ہے۔ بہرحال اس عبارت میں تضاد بھی ہے تقابل بھی، قولِ محال بھی ہے اور (ALLITERATION) بھی۔ رعایت لفظی بھی ہے اور موازنہ بھی غرض کئی ایک صفات اور مزاحیہ تکنیکیں ایک ٹکڑے میں اکٹھی ہو گئی ہیں۔ یہی یوسفی کی تکنیک ہے۔

یوسفی کے مزاح میں طنز ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ وہ پطرس یا فرحت اللہ بیگ کی طرح صرف مزاح نگار نہیں۔ اُن کے ہاں طنز کا وار خاصا کارگر ہوتا ہے۔ اُن کا طنز کارگر تو ہوتا

افتخار کا کوئی تحفہ قبول نہیں کرتا۔ یہ ساری باتیں اس میں وہ بصیرت پیدا کرتی ہیں کہ اُسے افراہیم کے سُپر نارمل ہونے کا ادراک ہو جاتا ہے۔

آفتاب، ایک خوبصورت اور ذہین نوجوان کے روپ میں سامنے آتا ہے وہ سیمی سے محبت کرتا ہے اور اپنی "بلے بے" سے بھی محبت کرتا ہے۔ جب شادی کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے، تو پروفیسر سہیل اسے جو لیکچر پلاتا ہے۔ وہ اس پر عمل کر لیتا ہے۔ اس کی بصیرت اُس کی اُنگلی پکڑنے سے محروم ہے۔ جب قیوم اس سے سیمی سے عشق کرنے مگر شادی نہ کرنے کے بارے میں گفتگو کرتا ہے، تو وہ کلیشے بولتا ہے۔ وہ سہیل کے وہ کیپسول اُگلنے لگتا ہے، جو اس نے بڑی مہارت سے اُس کے حلق کے اندر اتارے تھے۔ اُس کا بیٹا افراہیم سُپر نارمل ہے۔ مگر وہ اس کی حقیقت جاننے سے محروم ہے۔ اس میں بصیرت کی شدید کمی ہے۔ اتنے بالبصیرت کرداروں کی موجودگی میں اس کا کردار تاجر کے بیٹے کے کردار کے روپ کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔

عابدہ دیندار قسم کی گھریلو لڑکی ہے۔ چونکہ وہ لڑکی ہے اور شادی شدہ لڑکی ہے اس لیئے اسے ایک مرد کا قرب بھی چاہیئے۔ اور بچہ بھی۔ ایک لڑکی ہونے کے ناتے اسے اپنا جسم سونپ دیتی ہے۔ مگر اس کی دینداری بالآخر اُسے اس دلدل سے نکال دیتی ہے۔ وہ قیوم سے ہمدردی کرتی ہے اور اسی لیئے اپنی بہن کے رشتے کی آفر بھیجتی ہے مذکورہ کرداروں کے علاوہ بھی ناول میں کئی دوسرے کردار موجود ہیں مگر یہ مہمان اداکاروں کی طرح آتے ہیں اور جلد ہی رخصت ہو جاتے ہیں۔ بھابی صولت اور مختار کے کردار بھی عام سے کردار ہیں کوئی انفرادیت نہیں رکھتے۔ صولت ایک گھریلو عورت ہے اور مختار ایک کلرک ٹائپ افسر۔

راجہ گدھ میں "بانو قدسیہ" کی فنی بصیرت کے ساتھ فکری بصیرت کے بھی خوبصورت نقش موجود ہیں۔ بانو قدسیہ کا نفسیات کے بارے میں گہرا علم اُن کے ناول کے بیشمار صفحات پر بکھرا پڑا ہے سیمی، سہیل اور امتل کی گفتگو میں بانو کی فکری بصیرت جھلک رہی ہے۔ بانو قدسیہ نے نفسیاتی حقائق کے علاوہ معاشرتی حقائق کو بھی خاصے بصیرت افروز انداز میں پیش کر دیا ہے۔

بانو کو لکھنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ اس نے کئی کیفیات کو خاصے ٹھوس انداز میں

پیش کر دیا ہے اور کیفیت کی تجسیم پورے سلیقے سے کی ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

"سیمی جاچکی تھی۔ صرف اس کی خوشبو باقی تھی۔ تار پر سوکھتے والے کپڑوں کی طرح چارپائی پر اس کا رومال پڑا تھا اور اس سے جانے والی کی ذات کا کمپیوٹر چل رہا تھا۔ میں نے پہلے تو اس رومال کے باوجود پڑھنے کی کوشش کی۔ پھر مجھے خیال آیا کہ جب تک وہ ایک لاوارث بچے کی طرح چارپائی پر بلکتا رہے گا۔ میں توجہ سے نہ پڑھ سکوں گا۔ میں نے رومال اُٹھایا، سونگھا، اس کی تہیں کھولیں۔ پھر اس کی تہیں بالکل ویسے جمائیں جیسے پہلے تھیں۔ پھر اسے پاس رکھ کر پڑھنے لگا۔ لیکن اب رومال بلی کے بچے کی طرح بڑا جاندار ہو گیا تھا۔ وہ پنکھے کی ہوا میں پھول رہا تھا۔ شکلیں بدل رہا تھا۔ فضا میں اپنی خوشبو کو آنسو گیس کی طرح پھیلائے جاتا تھا۔ اس کی وجہ سے بار بار میری آنکھیں نمناک ہو جاتی تھیں اور جب میں آنکھیں پونچھ کر دوبارہ اُسے میز پر رکھتا۔ تو وہ پہلے سے زیادہ نڈر اور کھلنڈرا ہو جاتا۔"

(راجہ گدھ، صفحہ: ۱۰۰)

بانو قدسیہ نے ناول میں لسانی اعتبار سے بھی خاصے گہرے شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس نے انگریزی اور پنجابی کی آمیزش سے ایک مخصوص اور دلچسپ زبان پیش کی ہے، جو ناول کے موضوع کے لحاظ سے ضروری تھی۔ امتل کی گفتگو میں پنجابی کے الفاظ زیادہ ہیں۔ اور یونیورسٹی کے پروفیسر سہیل اور ایم۔ اے کے طلبہ کے مکالموں میں انگریزی کے الفاظ زیادہ ہیں۔ اس لیے ناول کے مکالمے فطری اور جاندار ہیں۔

بہر حال یہ ناول مختلف حوالوں سے گہری فکری اور فنی بصیرت کا حامل ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔

کتابیات

اُردو کتب :-

آفتاب اقبال شمیم	فردا نژاد	اسلام آباد	۱۹۵۸ء
آل احمد سرور	ادب اور نظریہ	کراچی	س / ن
آل احمد سرور	تنقید کیا ہے	دہلی	طبع سوم ۱۹۵۵ء
ابوالاعجاز حفیظ صدیقی	اوزانِ اقبال	لاہور	۱۹۸۳ء
ابوالاعجاز حفیظ صدیقی	کشاف تنقیدی اصطلاحات	اسلام آباد	۱۹۸۵ء
ابواللیث صدیقی	غزل اور متغزلین	لاہور	۱۹۵۴ء
ابواللیث صدیقی	لکھنؤ کا دبستان شاعری	علیگڑھ	۱۹۴۴ء
احرار نقوی (مرتب)	۱۹۶۳ کے منتخب افسانے	لاہور	۱۹۶۴ء
احمد شمیم	اجنبی موسم میں ابابیل	اسلام آباد	۱۹۸۳ء
احمد فراز	جاناں جاناں	ماورا پبلشرز لاہور	س / ن
احمد مشتاق سہیل احمد (مرتبین)	محراب ۱	لاہور	۱۹۷۷ء
احمد مشتاق سہیل احمد (مرتبین)	محراب ۲	لاہور	۱۹۷۹ء
احمد مشتاق سہیل احمد (مرتبین)	محراب ۳	لاہور	۱۹۸۱ء
احمد مشتاق سہیل احمد (مرتبین)	محراب ۴	لاہور	۱۹۸۲ء
احمد مشتاق سہیل احمد (مرتبین)	محراب ۵	لاہور	۱۹۸۳ء
احمد مشتاق سہیل احمد (مرتبین)	محراب ۶	لاہور	۱۹۸۵ء
احمد ندیم قاسمی	کپاس کا پھول	لاہور	۱۹۷۴ء
احمد ہمدانی	قصہ نئی شاعری کا	کراچی	۱۹۷۹ء
اسداللہ خاں، مرزا غالب	دیوان غالب (مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمٰن)	لاہور	۱۹۷۶ء
اصغر گونڈوی	کلیات اصغر (مرتبہ: ...)	لاہور	۱۹۵۸ء

افتخار جالب (مرتب)	نئی شاعری	لاہور		۱۹۶۶ء
افضل حق	زندگی	قومی کتب خانہ لاہور		۱۹۸۵ء
اقبال	کلیات اقبال اردو	لاہور		۱۹۷۷ء
اقبال صلاح الدین	خسرو دوسروں کی نظر میں	لاہور		۱۹۷۰ء
اقبال صلاح الدین (مرتب)	کلیات غزلیات خسرو جلد اول	لاہور		۱۹۷۲ء
الطاف احمد قریشی	ادب مکالمے	لاہور		۱۹۸۶ء
الطاف حسین حالی	مسدس حالی (مرتبہ: ڈاکٹر عابد حسین)	کراچی	بار پنجم	۱۹۸۵ء
الطاف حسین حالی	دیوان حالی	لاہور		س/ن
الطاف حسین حالی	مقدمہ شعر و شاعری (مرتبہ: ڈاکٹر وحید قریشی)	لاہور		۱۹۵۳ء
الطاف حسین حالی	حیات جاوید	ہجرہ انٹرنیشنل پبلشرز لاہور		س/ن
امیر خسرو	مثنوی نہ سپہر (مرتب: ڈاکٹر وحید مرزا)	کلکتہ		۱۹۴۸ء
امیر خسرو	دیباچہ دیوان غرۃ الکمال	دہلی		۱۳۳۳
انتظار حسین	بستی	لاہور	طبع دوم	۱۹۸۳ء
انتظار حسین	علامتوں کا زوال	لاہور		۱۹۸۳ء
انجمن ترقی اردو	غالب نام آور	کراچی		۱۹۶۹ء
انور سجاد	تلاش وجود	لاہور		۱۹۸۶ء
انور سدید	اختلافات	سرگودھا		۱۹۷۵ء
انور سدید	اردو ادب کی تحریکیں	کراچی		۱۹۸۵ء
انیس ناگی	تصورات	لاہور		۱۹۶۸ء
انیس ناگی	مذاکرات	لاہور		۱۹۸۶ء
انیس ناگی	نیا شعری افق	لاہور		۱۹۶۹ء
انیس ناگی	غالب ایک شاعر ایک اداکار	لاہور		۱۹۸۷ء

انیس ناگی	سعادت حسن منٹو	لاہور	۱۹۸۴ء
انیس ناگی	نذیر احمد کی ناول نگاری	لاہور	بار دوم ۱۹۸۱ء
انیس ناگی	زرد آسمان	لاہور	۱۹۸۷ء
انیس ناگی	بے خوابی کی نظمیں	لاہور	۱۹۸۷ء
انیس ناگی (مرتب)	نئی شاعری	لاہور	۱۹۸۷ء
انیس ناگی (مرتب)	میراجی کی نظمیں	لاہور	۱۹۸۷ء
اے۔ بی اشرف	ادب اور سماجی عمل	ملتان	۱۹۸۰ء
اے۔ بی اشرف	کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار	ملتان	۱۹۸۷ء
اے حمید	اردو شعر کی داستان	لاہور	س/ن
اے حمید	اردو نثر کی داستان	لاہور	س/ن
بانو قدسیہ	راجہ گدھ	لاہور	طبع چہارم ۱۹۸۸ء
پاشا رحمن، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۱	کراچی	۱۹۸۰ء
پاشا رحمن، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۲	کراچی	۱۹۸۰ء
پاشا رحمن، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۳	کراچی	۱۹۸۳ء
پاشا رحمن، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۴	کراچی	۱۹۸۵ء
	تخلیقی ادب	کراچی	[illegible]ء
پریم چند	بہترین افسانے (مرتب:۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)	لاہور	۱۹۷۵ء
تبسم کاشمیری	جدید اردو شاعری میں علامت نگاری	لاہور	۱۹۷۵ء
جابر علی سید	تنقید اور لبرلزم	ملتان	۱۹۸۲ء
جمیل جالبی	پاکستانی کلچر	کراچی	۱۹۶۴ء
جمیل جالبی	تنقید اور تجربہ	کراچی	۱۹۶۷ء
جمیل جالبی	ن۔ م۔ راشد	کراچی	۱۹۸۶ء
جمیل جالبی	تاریخ ادب اردو جلد اول	لاہور	۱۹۷۵ء

جمیل جالبی	تاریخ ادب اردو جلد دوم	لاہور	۱۹۸۲ء
جیلانی کامران	ستانزے	لاہور	۱۹۵۷ء
جیلانی کامران	نقش کف پا	لاہور	۱۹۶۲ء
جیلانی کامران	دستاویز	لاہور	۱۹۷۶ء
جیلانی کامران	تنقید کا نیا پس منظر	لاہور	۱۹۶۴ء
جیلانی کامران	نئی نظم کے تقاضے	لاہور	طبع دوم ۱۹۶۷ء
حامد بیگ مرزا	افسانے کا منظر نامہ	لاہور	س/ن
حامد حسن قادری	داستان تاریخ اردو	کراچی	پہلا پاکستانی ایڈیشن ۱۹۶۴ء
حسن اختر ملک	اردو میں ایہام گوئی کی تحریک	لاہور	۱۹۸۲ء
حفیظ جالندھری	نغمہ زار	لاہور	س/ن
خلیق نظامی	سلاطین دہلی کے مذہبی رجحانات	دہلی	۱۹۷۵ء
دیا شنکر نسیم	مثنوی گلزار نسیم	کراچی	۱۹۶۷ء
	(مرتب: وقار عظیم)		
رام بابو سکسینہ	تاریخ ادب اردو	لاہور	س/ن
	(ترجمہ: مرزا محمد عسکری)		
رشید احمد صدیقی	جدید اردو غزل	کراچی	۱۹۷۹ء
رشید احمد صدیقی	جدید اردو غزل	لاہور	۱۹۸۷ء
	(مرتب: ڈاکٹر سید معین الرحمن)		
رشید احمد صدیقی	غالب کی شخصیت اور شاعری	لاہور	س/ن
رشید امجد، فاروق علی (مرتبین)	پاکستانی ادب جلد اول تا چہارم	راولپنڈی	۱۹۸۱ء تا ۱۹۸۲ء
رفیع الدین ہاشمی	اقبال کی طویل نظمیں	لاہور	۱۹۸۵ء
ریاض احمد	ریاضتیں	لاہور	۱۹۸۶ء
ریاض احمد	دریاب	لاہور	۱۹۸۶ء
ریاض احمد چودھری	۱۹۶۶ء منتخب افسانے	لاہور	۱۹۶۷ء
سبط حسن	پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء	کراچی	۱۹۷۵ء

سجاد باقر رضوی	تہذیب و تخلیق	لاہور	۱۹۶۶ء
سجاد باقر رضوی	مغرب کے تنقیدی اصول	لاہور	طبع دوم ۱۹۷۱ء
سجاد ظہیر	روشنائی	کراچی	۱۹۷۶ء
سلیم احمد	اکائی	کراچی	۱۹۸۲ء
سلیم احمد	نئی نظم اور پورا آدمی	کراچی	۱۹۶۲ء
سلیم احمد	غالب کون	کراچی	۱۹۷۱ء
سلیم اختر	افسانہ حقیقت سے علامت تک	لاہور	۱۹۷۶ء
سہیل احمد	سرچشمے	لاہور	۱۹۸۱ء
سہیل احمد	طرزیں	لاہور	۱۹۸۲ء
سہیل احمد	ایک موسم کے پرندے	لاہور	۱۹۸۷ء
شاہدہ بیگم	سندھ میں اردو	کراچی	۱۹۸۰ء
شبلی نعمانی	شعر العجم جلد چہارم	لاہور	س ن
شفیق الرحمن	دجلہ	لاہور	۱۹۸۰ء
شمیم احمد	اصناف سخن اور شعری ہیئتیں	لاہور	۱۹۸۳ء
شمیم اکبر	۲ + ۲ = ۵	کوئٹہ	۱۹۷۷ء
شمیم احمد	برش قلم	کوئٹہ	۱۹۸۳ء
شمیم حنفی	کہانی کے پانچ رنگ	لاہور	۱۹۸۶ء
شمیم حنفی (مرتب)	فراق شخص اور شاعر	لاہور	۱۹۸۳ء
صدیق جاوید، ڈاکٹر	بالِ جبریل کا تنقیدی مطالعہ	لاہور	۱۹۸۷ء
صفدر حسین، ڈاکٹر سید	مرثیہ بعد انیس	لاہور	۱۹۷۱ء
صلاح الدین احمد	صریر خامہ (حصہ اول، دوم، سوم)	لاہور	۱۹۶۹ء
ضیاء الدین برنی	تاریخ فیروز شاہی (اردو ترجمہ)	لاہور	۱۹۶۹ء
ظفر اقبال	گلافتاب	لاہور	۱۹۶۶ء
عابد علی عابد	اصولِ تنقید ادبیات	لاہور	۱۹۶۵ء
عابد علی عابد	[illegible]	لاہور	۱۹۶۶ء

عباس اطہر	دن چڑھے دریا چڑھے	لاہور	۱۹۶۳ء
عبدالحق، مولوی ڈاکٹر	چند ہم عصر	کراچی دسواں ایڈیشن	۱۹۸۷ء
عبدالحق، مولوی ڈاکٹر	اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ	کراچی	۱۹۵۳ء
عبدالحق مولوی (مرتب)	انتخاب کلام میر	لاہور	۱۹۵۸ء
عبدالصمد، ایم اے ازہری	مقام غالب	لاہور	۱۹۶۸ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید	وجہی سے عبدالحق تک	لاہور طبع دوم	۱۹۷۷ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید	ولی سے اقبال تک	لاہور بار سوم	۱۹۷۶ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید	سرسید اور ان کے نامور رفقاء	لاہور	۱۹۶۰ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید	نقد میر	لاہور	۱۹۶۴ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید	اردو ادب	لاہور	۱۹۶۷ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید	کلچر کا مسئلہ	لاہور	۱۹۷۷ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید	مباحث	لاہور	۱۹۷۹ء
عبدالکریم چھنگری، مولوی	نجات المومنین	لاہور	۱۹۱۰ء
عبیداللہ علیم	چاند چہرہ ستارہ آنکھیں	کراچی	۱۹۷۲ء
عزیز احمد	ترقی پسند ادب	ملتان، نیا ایڈیشن	۱۹۸۶ء
عنوان چشتی، ڈاکٹر	اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے	لاہور	س ن
عنوان چشتی، ڈاکٹر	اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت	لاہور	س ن
فتح محمد ملک	تعصبات	لاہور	۱۹۷۴ء
فتح محمد ملک	انداز نظر	لاہور	۱۹۸۰ء
فتح محمد ملک	تحسین و تردید	راولپنڈی	۱۹۸۴ء
فراق گورکھپوری	اندازے	لاہور بار دوم	۱۹۶۸ء
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر	اردو کی منظوم داستانیں	کراچی	۱۹۷۱ء
فرمان فتح پوری، ڈاکٹر	اردو رباعی	لاہور طبع سوم	۱۹۸۷ء
فیاض محمود، سید (مرتب)	تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند	لاہور	۱۹۷۲ء

فیض احمد فیض	زنداں نامہ	لاہور	ـــــــ س/ن
فیض احمد فیض	نقشِ فریادی	لاہور	ـــــــ ۱۹۸۶ء
فیض احمد فیض	سرِ وادیِ سینا	کراچی	ـــــــ ۱۹۷۱ء
فیض احمد فیض	ہماری قومی ثقافت	کراچی	ـــــــ ۱۹۷۶ء
فیض احمد فیض	اقبال (مرتب: شیما مجید)	لاہور	ـــــــ ۱۹۸۷ء
کشور ناہید	فتنہ سامانیِ دل	لاہور	ـــــــ ۱۹۸۴ء
کشور ناہید، منو بھائی (مرتبین)	ادب ۸۳	لاہور	ـــــــ ۱۹۸۴ء
کلیم الدین احمد	اردو تنقید پر ایک نظر	لکھنؤ	ـــــــ ۱۹۵۷ء
کلیم الدین احمد	اردو شاعری پر ایک نظر (حصہ اول)	اسلام آباد	ـــــــ ۱۹۸۳ء
کلیم الدین احمد	اردو شاعری پر ایک نظر (حصہ دوم)	اسلام آباد	ـــــــ ۱۹۸۷ء
گوپی چند نارنگ (مرتب)	اردو افسانہ روایت اور مسائل	لاہور	ـــــــ ۱۹۸۶ء
مجتبیٰ حسین	نیم رخ	لاہور	ـــــــ بار دوم ـــــــ ۱۹۸۹ء
مجنوں گورکھپوری	ادب اور زندگی	کراچی	ـــــــ ۱۹۶۹ء
مجید امجد	شبِ رفتہ	لاہور	ـــــــ ۱۹۵۸ء
مجید امجد	شب رفتہ کے بعد	لاہور	ـــــــ ۱۹۷۶ء
محمد احسن فاروقی	اردو میں تنقید	لاہور	ـــــــ ۱۹۶۳ء
محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی	ناول کیا ہے	کراچی	ـــــــ ۱۹۶۷ء
محمد اسلم قریشی	ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر	لاہور	ـــــــ ۱۹۷۱ء
محمد حسن، ڈاکٹر	اردو ادب میں رومانوی تحریک	ملتان جدید ایڈیشن	ـــــــ ۱۹۸۶ء
محمد حسن عسکری	انسان اور آدمی	لاہور	ـــــــ ۱۹۵۳ء
محمد حسن عسکری	ستارہ یا بادبان	کراچی	ـــــــ ۱۹۶۳ء
محمد حسن عسکری	جھلکیاں مرتبین: سہیل عمر، نعمان عمر	لاہور	ـــــــ س/ن
محمد حسن عسکری (مرتب)	میرا بہترین افسانہ	دہلی	ـــــــ ۱۹۴۳ء
محمد حسین آزاد	آبِ حیات	شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور	ـــــــ ۱۹۵۴ء
محمد حسین آزاد ـــــــ	نظمِ آزاد	لاہور	ـــــــ بار دہم ـــــــ ۱۹۴۷ء

محمد دلپذیر، مولوی	قصص المحسنین	لاہور		س/ن
محمد زکریا، ڈاکٹر خواجہ	اردو میں قطعہ نگاری	لاہور		س/ن
محمد زکریا، ڈاکٹر خواجہ	نئے پرانے خیالات	لاہور		۱۹۷۰ء
محمد سہیل عمر، جمال پانی پتی (مرتبین)	روایت سلیم احمد نمبر	لاہور		۱۹۸۶ء
محمد علی صدیقی	توازن	کراچی		۱۹۷۶ء
محمد منور مرزا	میزان اقبال	لاہور	طبع دوم	۱۹۸۶ء
محمود شیرانی	پنجاب میں اردو	لاہور	طبع چہارم	۱۹۷۲ء
مختار صدیقی	منزل شب	لاہور		۱۹۵۵ء
مصطفیٰ خان شیفتہ	دیوان شیفتہ (مرتب۔ حبیب اشعر)	لاہور		۱۹۶۵ء
معین الرحمٰن، ڈاکٹر سید (مرتب)	محمد نقوش	ملتان		۱۹۸۳ء
ممتاز شیریں	معیار	لاہور		۱۹۶۳ء
منظور حسین خواجہ	اردو غزل کا خارجی روپ بہروپ	لاہور		۱۹۸۱ء
میرامن	باغ و بہار (مرتب ممتاز منگلوری)	لاہور		۱۹۶۶ء
میرا جی	پابند نظمیں	راولپنڈی		۱۹۶۸ء
	تین رنگ	راولپنڈی		۱۹۶۸ء
میرزا ادیب	تنقیدی مقالات (حصہ نظم)	لاہور		۱۹۶۴ء
میرزا ادیب	تنقیدی مقالات (حصہ نثر)	لاہور		۱۹۶۵ء
ن۔م۔ راشد	ایران میں اجنبی	لاہور	طبع چہارم	۱۹۲۹ء
ن۔م۔ راشد	ماورا	لاہور	طبع جہدم	۱۹۶۹ء
ناصر زیدی (مرتب)	۱۹۶۷ء کے منتخب افسانے	لاہور		۱۹۶۸ء
ناصر زیدی (مرتب)	۱۹۷۰ء کے منتخب افسانے	لاہور		۱۹۷۱ء
ناصر زیدی (مرتب)	۱۹۷۱ء کے منتخب افسانے	لاہور		۱۹۷۲ء
ناصر کاظمی	دیوان	لاہور	چودھویں بار	۱۹۸۷ء
ناصر کاظمی	خشک چشمے کے کنارے	لاہور	بار دوم	۱۹۸۶ء
نصرت چودھری، ڈاکٹر	فیض کی شاعری	لاہور		۱۹۸۷ء

MORE GOOD BOOKS